

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

Corso di Laurea magistrale in
Traduzione specializzata (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in TRADUZIONE EDITORIALE DALLO SPAGNOLO IN ITALIANO

Il dramma dei *desaparecidos* nella letteratura per ragazzi.
Proposta di traduzione di *La memoria de los seres perdidos*
di Jordi Sierra i Fabra.

CANDIDATO:
Elena Vitali

RELATRICE:
Gloria Bazzocchi

CORRELATRICE:
Raffaella Tonin

Anno Accademico 2016/2017
Secondo Appello

*Le cose che il romanzo non dice
sono necessariamente più di quelle che dice,
e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto
può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto.*

Italo Calvino

Indice

Introduzione	7
CAPITOLO I – JORDI SIERRA I FABRA NELLA LETTERATURA PER BAMBINI E RAGAZZI IN SPAGNA (<i>LIJ</i>)	9
1.1 La LIJ in Spagna, definizione e breve storia	9
1.1.1 Tendenze attuali	11
1.2 Jordi Sierra i Fabra	13
1.2.1 Cenni biografici e stilistici	14
1.2.2 Incontro e intervista all'autore	17
CAPITOLO II – <i>LA MEMORIA DE LOS SERES PERDIDOS</i>: ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA	32
2.1 Il peritesto	32
2.2 La trama	36
2.3 I personaggi	42
2.4 Lo spazio e il tempo	47
2.5 Lo stile	48
2.6 I temi	52
CAPITOLO III – PROPOSTA DI TRADUZIONE DI <i>LA MEMORIA DE LOS SERES PERDIDOS</i>	55
CAPITOLO IV – COMMENTO ALLA TRADUZIONE	167
4.1 Metodologia	167
4.2 La traduzione del paratesto	168
4.2.1 Il titolo	169
4.2.2 La quarta di copertina	170
4.3 Aspetti grafici	171
4.4 Antroponimi e toponimi	172
4.5 Tempi verbali	173
4.6 Giochi di parole	174
4.7 Fraseologia	176

4.8 Figure retoriche	178
4.9 Il linguaggio dei giovani e le espressioni colloquiali	179
4.10 Nomi alterati	181
4.11 La variante argentina dello spagnolo	182
4.12 Traduzione delle parti non narrative	184
4.13 Riferimenti intertestuali	185
Conclusioni	189
Riassunto	191
Resumen	192
Abstract	193
Bibliografia	194
Sitografia	198

Introduzione

Il presente elaborato nasce dall'idea di proporre la traduzione italiana di un romanzo per ragazzi di Jordi Sierra i Fabra, *La memoria de los seres perdidos*, edito da SM per la prima volta nel 1998 e poi oggetto di numerose ristampe, di cui l'ultima, la ventesima, nel febbraio del 2017. *La memoria de los seres perdidos* è un romanzo di genere realista, che affronta il tema delle adozioni illegali dei figli dei *desaparecidos* argentini da parte delle famiglie dei loro stessi aguzzini, fenomeno frequente durante la dittatura militare degli anni Settanta; qui il dramma è narrato attraverso gli occhi di una di queste vittime ormai cresciute, una ragazza ignara della sua vera identità e della storia di sangue della sua famiglia.

Questo progetto di tesi si basa sul mio interesse per la traduzione editoriale, nato durante l'anno accademico 2013/2014 e perdurato nei restanti anni del mio percorso universitario, in particolare relativamente alla traduzione editoriale dallo spagnolo in italiano.

Tra le varie opere candidate come possibili proposte di traduzione per il mio elaborato di tesi, la scelta finale è ricaduta su *La memoria de los seres perdidos* per varie ragioni. Prima di tutto, ritengo che sia un'opera di letteratura per ragazzi meritevole di maggiore riconoscimento al di fuori della Spagna e dei paesi ispanofoni, perché racconta e denuncia, con delicatezza e accuratezza storica allo stesso tempo, il tema dei *desaparecidos* durante la dittatura argentina. Inoltre, l'opera è stata scelta con l'intenzione di far conoscere meglio Jordi Sierra i Fabra al pubblico italiano: questo autore, che riveste un ruolo di spicco nel panorama letterario spagnolo, è ancora poco conosciuto in Italia a causa dell'esiguo numero di sue opere tradotte nella nostra lingua. Tuttavia credo che potrebbe essere molto apprezzato dal pubblico dei bambini e ragazzi italiani per via della sua freschezza, dell'originalità delle sue opere e dei temi di grande attualità affrontati nei suoi romanzi. Infine, ritengo che la traduzione del romanzo oggetto del mio elaborato finale possa rivelaarsi "eticamente" utile nei confronti dei giovani lettori italiani, che devono conoscere e poter riflettere sui drammi che tanti loro coetanei hanno attraversato in tempi recenti perché non si ripetano mai più.

Per portare a termine il mio progetto nel modo più completo e accurato possibile, ho deciso di presentare un progetto per usufruire della borsa di studio per tesi all'estero messa a disposizione dall'Università di Bologna. Ottenuta la borsa, mi sono quindi recata in Spagna, dove ho dapprima soggiornato a Vigo, per condurre ricerche presso

l'associazione ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil). Fondata tra il 1998 e il 1999, questa associazione ha sede presso l'Università di Vigo e riunisce ricercatori nell'ambito della letteratura per bambini e ragazzi sia in Spagna, sia a livello internazionale, favorendone i contatti e la collaborazione, con l'obiettivo di approfondire lo studio di questa materia, la sua interdisciplinarietà, la sua qualità e la sua traduzione. Presso ANILIJ ho avuto modo di reperire abbondante materiale sull'argomento della mia tesi e incrementare le mie conoscenze teoriche sulla letteratura per bambini e ragazzi e la sua traduzione. La seconda parte del soggiorno è stata invece svolta a Barcellona, dove ho incontrato e intervistato Jordi Sierra i Fabra e ho potuto parlare con lui della sua vita, le sue opere e, in particolare, de *La memoria de los seres perdidos*, confrontandomi su alcuni dubbi e problemi riscontrati in fase di traduzione.

Nel primo capitolo dell'elaborato, dopo un breve *excursus* sulla letteratura per bambini e ragazzi in Spagna e sulle attuali tendenze nel panorama spagnolo, viene approfondita la figura dello scrittore ed è riportata l'intervista che gli ho sottoposto in quella occasione. Nel secondo capitolo, invece, mi sono dedicata a un'analisi quanto più approfondita possibile sul testo di partenza. Ho analizzato *La memoria de los seres perdidos* sia dal punto di vista del peritesto, basandomi sull'edizione in mio possesso, pubblicata nel 2015 da SM, sia per quanto riguarda elementi interni al testo come la trama, i personaggi, il tempo e lo spazio in cui si svolge la vicenda e lo stile di scrittura adottato da Jordi Sierra i Fabra. Il secondo capitolo si conclude con una panoramica storica sulla dittatura militare in Argentina, sui *desaparecidos* e sulle organizzazioni sorte per ricostruirne la memoria.

Nel terzo capitolo si può trovare la mia proposta di traduzione de *La memoria de los seres perdidos*, intitolato *La memoria degli esseri perduti* nella mia versione italiana. Il romanzo è stato tradotto integralmente, annotazioni finali e ringraziamenti compresi, e in più ho avanzato una proposta di traduzione della quarta di copertina. La traduzione del libro viene commentata in tutti i suoi aspetti nel quarto capitolo, dove fornisco le motivazioni per alcune scelte e illustro i processi e i ragionamenti che mi hanno portata a prendere alcune decisioni, attraverso esempi concreti di confronto tra il testo di partenza e il testo di arrivo.

CAPITOLO I

JORDI SIERRA I FABRA NELLA LETTERATURA PER BAMBINI E RAGAZZI IN SPAGNA (LIJ)

1.1 La LIJ in Spagna, definizione e breve storia

Dare una definizione di LIJ in grado di comprendere esaustivamente tutte le sfaccettature, gli obiettivi e i requisiti di questo tipo di letteratura non è semplice, meglio quindi tentare di individuarne obiettivi e funzioni. Innanzitutto, è importante sottolineare che questo tipo di letteratura viene ritenuta un importante elemento che contribuisce a dare personalità, creatività e valori ai bambini e ai ragazzi. Soprattutto negli ultimi anni, gli scrittori, gli illustratori e le case editrici si stanno rendendo conto del considerevole numero di potenziali lettori in questa fascia d'età, e stanno cercando di realizzare prodotti sempre più accattivanti e adeguati per avvicinare alla lettura i bambini sin dalla più tenera età (Gutiérrez & Lafuente, 2017).

Quando si pensa agli obiettivi di una letteratura destinata ai più giovani, la componente a cui si tende a dare maggiore rilievo è quella educativa: infatti, un libro è un ottimo strumento per inculcare dei valori nel giovane lettore, aprirgli nuovi orizzonti di pensiero e veicolare dei messaggi.

En la LIJ, pues, hay un componente educativo innegable aunque no necesariamente moralista ni didactista. [...] Los receptores, por definición, tienen una competencia literaria en desarrollo y sus lecturas son fundamentales para establecer conceptos que van desde lo más básico como el pacto narrativo, hasta las diferentes variedades del discurso literario [...] (Mínguez, 2012: 95).

In questo tipo di letteratura, la componente ludica e ricreativa, inoltre, è essenziale: i lettori più giovani devono sentirsi attratti da un'opera per proseguire la lettura. La letteratura per bambini, oltre al lato educativo e a quello ludico, ha una componente artistica da non sottovalutare, che ne amplia la fascia di pubblico. Alcuni libri per l'infanzia sono prodotti di alto valore artistico, il che li rende fruibili anche da un pubblico adulto.

Passando a delineare un breve excursus della storia della LIJ, alcuni storici della letteratura ne fanno risalire gli esordi della LIJ in Spagna al XII secolo, considerando la prima opera di letteratura indirizzata a un pubblico di giovani *El Romancero* o *Los milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo. Durante il Medioevo e il Rinascimento, le opere che venivano ascritte a questo genere di letteratura erano tutte accomunate dalla forte finalità didattica; infatti, il passaggio a una letteratura più d'intrattenimento avviene nel XVI secolo, con i primi romanzo cavallereschi, i racconti delle vite dei santi e le raccolte di storie folcloristiche e della tradizione orale. La LIJ, così com'è concepita al giorno d'oggi, si consolida in Spagna nel XVIII secolo, con l'apparizione della prima rivista per ragazzi, *La gaceta de los niños*, e la pubblicazione delle celebri favole di Tomás de Iriarte e Félix de Samaniego. Mentre la produzione di LIJ del XIX secolo è di stampo estremamente pedagogico e moralista, nel XX secolo ricompare l'elemento ricreativo. Diventa celebre il personaggio di Celia, la piccola protagonista di una serie di opere per bambini nata dalla penna di Elena Fortún. *Platero y yo*¹ (1914) di Juan Ramón Jiménez, inizialmente scritto per un pubblico adulto, diventa presto il romanzo più apprezzato dai bambini spagnoli. Anche autori di prestigio come Lorca e Alberti scrivono opere indirizzate ai più piccoli. Dopo la guerra civile, la ripresa è lenta; intorno agli anni Settanta, la LIJ si libera del condizionamento del Franchismo e pian piano fiorisce la produzione di letture di piacere per bambini e ragazzi, in un panorama di straordinaria ripresa culturale.

Oggi, nel panorama letterario spagnolo, la LIJ riveste un ruolo d'importanza. Fatta eccezione per il minimo toccato nel 2014, il settore è in costante crescita, tanto che nel 2016 si è registrato un aumento di pubblicazioni del 17,7% rispetto all'anno precedente². Secondo delle stime realizzate a partire da dati di *Panorámica de la edición española de libros 2014* e *Comercio interior del libro 2014*, ogni giorno in Spagna si vendono in media 79.700 esemplari di libri per bambini e ragazzi, per un fatturato medio di 753.900 euro sul mercato interno. Inoltre, per ogni 100 libri pubblicati in Spagna, 11 sono libri di LIJ e, per ogni 100 esemplari venduti, il numero di libri di LIJ sale a 19³. Nel 2012, un altro studio condotto dal Ministerio de Educación, Cultura y Deporte denominato *Hábitos de lectura y compra de libros en España*, ha scoperto che,

¹ La prima edizione italiana di questo romanzo è apparsa nel 1940, con il titolo *Platero*, con traduzione a cura di C. Bo (Firenze: Vallecchi).

² Dati tratti da *Panorámica de la edición española de libros 2016*.

³ Tutti i dati sono stati raccolti dall'*Observatorio de la Lectura y el Libro*, affiliato al *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*.

su 100 bambini spagnoli di età compresa tra i 10 e i 13 anni, più di 84 leggono abitualmente durante il loro tempo libero.

1.1.1 Tendenze attuali

Negli ultimi anni, la dimensione temporale e culturale dei giovani ha subito cambiamenti radicali. Di conseguenza, è cambiato anche il tipo di letteratura che li rispecchia e che è oggetto di consumo da parte loro (Arbor Aldea, 2013: 31). Nella dimensione culturale dei giovani di oggi sono elementi imprescindibili la televisione, il cinema, gli smartphone, i social network, la pubblicità e i mass media, e perciò anche la letteratura a loro dedicata deve trasformarsi e accogliere questi elementi, in particolar modo adattandosi alla loro velocità di comunicazione (Morduchowicz, 2010: 62 – 68). Anche Lluich ribadisce questi concetti:

El actual sistema literario dirigido a los adolescentes propone una serie de relatos que a menudo crean un consumo más similar al que se produce en el cine, la televisión e incluso con la música o la ropa. A menudo, estas narraciones comerciales utilizan unos mecanismos que provocan un “enganche” (2005: 135).

Borda Crespo (2017) stila un elenco delle più popolari tendenze che si possono individuare nella letteratura per bambini e ragazzi spagnola attuale:

– Edizioni commemorative di autori classici:

Negli ultimi anni si sta cercando di avvicinare i più piccoli alla lettura dei grandi classici, attraverso edizioni adattate e rielaborate, sia dal punto di vista testuale, sia graficamente, per essere più appetibili per il pubblico infantile. Queste edizioni rivisitate vengono spesso pubblicate in occasione di anniversari di nascita o morte di grandi autori classici. Tra queste, si è resa celebre la collana *Clásicos contados a los niños*, di Rosa Navarro Durán, edita de Edebé.

– Riedizioni di titoli classici della letteratura per l’infanzia:

Si considerano classici della letteratura per l’infanzia quei libri i cui destinatari sono espressamente i bambini, pubblicati durante la prima metà del XX secolo e, soprattutto, durante l’ultimo terzo di questo secolo. Una tendenza degli ultimi anni è quella di effettuare ristampe e riedizioni di queste opere che ancora oggi continuano ad affascinare il pubblico sia infantile, sia adulto. Infatti, la tendenza alle ristampe dei grandi classici della letteratura per bambini e ragazzi è scaturita dalla richiesta del

pubblico adulto di poter leggere con i propri figli delle riedizioni dei libri con cui era cresciuto. Molti di questi grandi classici vengono riproposti in edizioni riadattate oppure, spesso, sotto forma di albi illustrati. È il caso della celebre collana *Mi primer*, diretta da Arturo Pérez-Reverte, della casa editrice Alfaguara.

– Le serie:

La tendenza a scrivere e pubblicare serie letterarie piuttosto che volumi singoli raccoglie consensi sia da parte della fascia di pubblico formata dai più piccoli, sia da parte degli adolescenti. Leggendo più volumi appartenenti alla stessa serie, il lettore bambino si vede facilitato nel processo di lettura dalla presenza degli stessi personaggi e degli stessi scenari di finzione; invece, l'adolescente si sente attratto dalla possibilità di immergersi in mondi immaginari in maniera continuativa. Gran parte delle serie di maggior successo sul mercato spagnolo è composta da traduzioni, tuttavia tra gli autori autoctoni emerge Andreu Martín, autore di diverse serie tra cui la popolare *Asesinatos en clave de jazz*⁴ (Edebé).

– Il fantasy:

È innegabile che la maggior parte delle opere fantasy sul mercato spagnolo comprenda traduzioni di romanzi e saghe di provenienza anglosassone, tuttavia è importante menzionare due autrici che si possono considerare i pilastri del fantasy spagnolo. La prima è Laura Gallego, vincitrice del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil nel 2012 per *Donde los árboles cantan*⁵ (SM) e *La emperatriz de los Etéreos* (Alfaguara). La scrittrice è particolarmente nota per la pentalogia *Crónicas de la Torre* e la trilogia *Memorias de Idhun*: di quest'ultima è stato pubblicato in Italia soltanto il primo libro⁶, che per il pubblico italiano non ha mai avuto un seguito. Un'altra scrittrice di rilevanza nella scena del fantasy spagnolo è Maite Carranza: vincitrice del Premio Cervantes Chico per le sue opere di letteratura per bambini e ragazzi, è nota anche in Italia per la saga *La guerra de las brujas* (tradotta come *La guerra delle streghe*⁷).

– Il realismo:

Il realismo è una tendenza importante nella letteratura per bambini e ragazzi di questo secolo. Attraverso i romanzi realisti a loro rivolti, che trattano temi di vita quotidiana, bambini e adolescenti possono leggere storie che li aiutano a comprendere sentimenti

⁴ La serie è inedita in Italia. Di Andreu Martín, Mondadori ha pubblicato, dal 2001 al 2003, la serie *Storie del mago Sì* (in originale, *Cuentos del mago en sí*), con traduzione a cura di M. Finassi Parolo.

⁵ L'opera è stata pubblicata in Italia da Salani nel 2011, con il titolo *Lì dove cantano gli alberi*, tradotta da A.C. Cappi.

⁶ *Memorie di Idhun, vol. I, La resistenza*, Fabbri Editore, 2007, con traduzione a cura di B. Gatti.

⁷ La trilogia è composta da: *Il clan della lupa* (2007), *Il deserto di ghiaccio* (2008) e *La maledizione di Odi* (2011), editi da Salani e tradotti da A. Benvenuti.

(amore, amicizia, rabbia, gelosia) oppure ad approcciarsi a temi di grande attualità come l’immigrazione, l’integrazione, il bullismo, la disabilità, l’identità di genere, la morte. A questo proposito, è stato pubblicato nel 2016 un volume intitolato *Literatura Infantil y Juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras y desastre*, a cura di Riitta Oittinen e Blanca-Ana Roig Rechou. Questa opera è una raccolta di diciannove saggi che trattano l’argomento della rappresentazione di temi considerati “duri” o tabù nella letteratura indirizzata ai lettori più piccoli. Per gran parte della storia della letteratura per bambini, i riferimenti alla morte o a temi simili sono stati in molti casi censurati o più o meno edulcorati. In realtà, come ampiamente esplicito dagli autori dei saggi raccolti nell’opera, l’inclusione di temi considerati “duri” e tabù può essere estremamente educativa per un giovane lettore: per esempio, un libro per bambini che analizza il tema della morte potrebbe aiutare ad assimilare e metabolizzare la perdita di una persona cara. Negli ultimi venti o trent’anni, sono aumentate in maniera esponenziale le opere di letteratura per bambini e ragazzi che si pongono come parte di un processo di maturazione per i giovani destinatari, veicolando loro messaggi positivi e aiutandoli ad affrontare i temi più difficili in maniera costruttiva.

– Le edizioni digitali:

Anno dopo anno, la tendenza alle pubblicazioni digitali sta prendendo sempre più piede. Le edizioni cartacee e le edizioni digitali si sono ritrovate a convivere sul mercato, tanto che sempre più case editrici hanno ampliato la loro offerta di contenuti digitali sia per quanto riguarda i materiali scolastici, sia relativamente alle letture di piacere. Un nuovo fenomeno che si sta diffondendo è la creazione di nuove applicazioni, soprattutto per i sistemi operativi IOS e Android, che permettono letture interattive, l’integrazione di letture su carta con contenuti multimediali o, più semplicemente, interi libri in formato digitale. Il *Centro Internacional del libro infantil y juvenil* della Fundación Germán Sánchez Rui Pérez ha sviluppato l’applicazione gratuita *DeCuentos*, una raccolta di brevi video-racconti in cui fiabe e favole, sia quelle classiche, sia alcune nuove, vengono narrate attraverso l’ausilio di testo, suoni e immagini.

1.2 Jordi Sierra i Fabra

Nel contesto della letteratura spagnola odierna, e in modo particolare quella per bambini e ragazzi, Jordi Sierra i Fabra è un autore imprescindibile. Vincitore del Premio

Nacional de Literatura Infantil y Juvenil nel 2007 per *Kafka y la muñeca viajera*⁸, appartiene alla generazione di autori spagnoli nati tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta che ha riavvicinato la Spagna alla lettura dopo la morte di Francisco Franco.

1.2.1 Cenni biografici e stilistici

Jordi Sierra i Fabra nasce a Barcellona il 26 luglio 1947. Da bambino soffre di balbuzie, un handicap che lo ostacola nel suo percorso scolastico e nei rapporti con gli altri. Appassionato di lettura sin dalla più tenera età, viene costretto da un grave incidente a rimanere bendato in ospedale, e questo passatempo gli viene quindi impedito: si dedica dunque alla scrittura, avvicinandosi a questo mondo a soli otto anni, affascinato dal fatto che scrivere gli permetteva di esprimersi senza balbettare. La sua vocazione viene però ostacolata dal padre, deluso e preoccupato per il suo futuro. Nonostante questa opposizione, Sierra i Fabra continua a seguire questa passione, ultimando la sua prima opera, un romanzo di oltre 500 pagine, ad appena dodici anni. Negli anni Settanta inizia a lavorare nel mondo del giornalismo musicale, altra sua grande passione, fino a diventare un autorevole studioso della musica rock e pop degli anni Sessanta e Settanta. Durante la sua carriera ha infatti fondato e diretto svariate riviste specializzate, tra cui *El Gran Musical*, *Popular 1*, *Top Magazine*, *Disco Exprés* y *Super Pop*. Il suo amore per la musica lo porta a scrivere una *Historia de la Música Pop* nel 1972, che è il primo libro in Spagna dedicato a questo ambito (Saíz Ripoll, 1999). Seguono due enciclopedie a tema, la prima nel 1981 e la seconda nel 1993, che lo consacrano come uno dei più grandi esperti di musica pop e rock. La sua carriera come autore di narrativa, invece, decolla nel 1981, quando vince il premio di letteratura per ragazzi Gran Angular con il romanzo *El cazador*. Da quel momento inizia a scrivere senza sosta opere di tutti i tipi, narrativa per ragazzi, per adulti, raccolte di poesie, enciclopedie e volumi di storia della musica, biografie di artisti e personaggi storici, ricevendo importanti premi in tutti i paesi di lingua ispanica e venendo tradotto in oltre venticinque lingue.

Nel 2002 il Ministerio de Educación, Cultura y Deporte pubblica dei dati in percentuale che individuano i dieci autori più letti nelle scuole spagnole: Jordi Sierra i

⁸ L'opera è stata pubblicata in Italia nel 2010 con il titolo *Kafka e la bambola viaggiatrice*, edita da Feltrinelli e tradotta da E. Rolla.

Fabra si piazza in ottava posizione⁹, preceduto da classici del calibro di Bécquer, Galdós e Lorca. È inoltre l'unico appartenente all'attuale generazione di autori spagnoli che si dedicano alla letteratura per bambini e ragazzi presente in classifica.

A oggi, Jordi Sierra i Fabra ha pubblicato circa 500 opere in spagnolo e in catalano, molte delle quali sono libri per bambini e ragazzi. Da alcuni dei suoi romanzi sono state tratte opere per il teatro e la televisione, e nel 2014 è uscito un film per il grande schermo intitolato *Por un puñado de besos*, tratto dal suo romanzo *Un poco de abril, algo de mayo, todo septiembre*. Nel 2017 ha sfondato la soglia dei dodici milioni di libri venduti¹⁰ ed è entrato nella Hall of Fame della letteratura spagnola.

Jordi Sierra i Fabra è un autore estremamente fertile e in grado di muoversi agevolmente fra più generi: nel corso della sua lunga carriera ha scritto romanzi di fantascienza, gialli, poesia, saggi, opere di letteratura per bambini, ragazzi e adulti. Non ama le etichette: afferma di scrivere per ogni tipo di pubblico, per chiunque voglia leggere le sue opere, che siano adulti o ragazzi. Infatti, anche nelle opere uscite nelle collane per bambini, Sierra i Fabra è noto per il suo debole per i temi scottanti e duri dell'attualità: molti dei suoi romanzi trattano di droga, razzismo, gioventù disincantata, sfruttamento del lavoro minorile, e simili.

Muchas son las funciones que tiene la literatura y una de ellas es la de conmover al lector, entendiendo "conmover" en su doble acepción de emocionar y poner en movimiento. Un buen libro nos va a emocionar [...], pero además, puede hacer que nos pongamos en movimiento, que reaccionemos, que actuemos (Sánchez & Moreno, 2005: 638).

Spesso le opere per bambini e ragazzi vengono concepite come semplici e banali, come libri grazie ai quali il giovane lettore può estraniarsi dalla realtà per immergersi in un mondo fantastico privo di conflitti. In realtà, esiste un intero filone che si propone di promuovere nei fruitori di questo tipo di letteratura sentimenti di solidarietà e impegno. Jordi Sierra i Fabra è uno dei suoi maggiori esponenti:

Llama enseguida la atención del lector de Sierra i Fabra la abundante presencia en su obra de violencia, expresada en muchas de sus múltiples formas [...] (raptos, malos tratos, acoso escolar, abandono familiar), o de la muerte, a menudo como episodio central o desencadenante de la narración (Dueñas Llorente, 2016: 146).

⁹ Dato reperito nella sezione Cronologia del sito www.sierraifabra.com

¹⁰ Dato di www.festivaletteratura.it.

Gli esempi che si possono fare sono molteplici. *La musica del viento* (1998) si ispira alla celebre vita del piccolo fabbricante di tappeti pakistano Iqbal Masih per raccontare una storia di sfruttamento del lavoro minorile. *La piel de la memoria* (2002) è una denuncia della schiavitù narrata dal punto di vista di un dodicenne schiavo in una piantagione di cacao. Il suo libro di maggior successo in assoluto, *Campos de fresas*¹¹, racconta il dramma di una ragazza, finita in coma dopo aver assunto della droga a una festa, e quello dei suoi cari, che le stanno accanto nella sua lotta tra la vita e la morte.

Sierra i Fabra è senza dubbio quello che potremmo definire uno scrittore “impegnato”, impegno che non si riflette soltanto nelle pagine dei suoi libri, ma è dimostrato anche dalle sue attività per il sociale. Nel 2004 crea la Fundació Jordi Sierra i Fabra, con lo scopo di promuovere la scrittura creativa tra i giovani. Tra le varie iniziative, organizza annualmente un premio letterario per minori di 18 anni. A Medellín, in Colombia, ha invece sede la fondazione gemella, chiamata Fundación Taller de Letras Jordi Sierra i Fabra para Latinoamérica; a differenza di quella di Barcellona, la fondazione sudamericana è più votata a coinvolgere i ragazzi della strada, avvicinandoli alla lettura attraverso iniziative proprie o in collaborazione con istituzioni ed enti pubblici e privati:

En 32 años sé de decenas de chicos y chicas a los que mis novelas han ayudado a ser memore, a elegir un camino, a cambiar [...] Y supongo que les pasará lo mismo a otros escritores comprometidos. No podemos cambiar el mundo, pero podemos cambiar a las personas que van a contribuir a hacerlo mejor. (Sierra i Fabra, 2005: 8)

Lo scrittore ha vinto un elevato numero di premi letterari per le sue opere in spagnolo e in catalano. Segue una selezione dei più importanti e significativi premi e riconoscimenti ricevuti durante la sua lunga ed eccezionale carriera:

- 1975: Premio Villa de Bilbao per *La revolución del 32 de Triciembre*. È il primo premio letterario vinto dall'autore.
- 1981: Premio Gran Angular 1980 per *El cazador*.
- 1983: Premio Gran Angular 1982 per *...en un lugar llamado Tierra*.
- 1991: Premio Gran Angular 1990 per *El último set*.
- 1994. Premio Edebé de Literatura Infantil 1993 per *Aydin*.
- 2002. Premio Abril per *En un lugar llamado guerra*.

¹¹ Nel 2017 è stato pubblicato in Italia con il titolo *Campi di Fragole* dalla casa editrice Atmosphere, tradotto dal catalano da S. Cattaneo.

- 2006. Premio Edebé Juvenil per *Llamando a las puertas del cielo*.
- 2007. Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil per *Kafka y la muñeca viajera*. Questo stesso libro ha vinto anche il premio Protagonista Jove nel 2009 per la sua versione in catalano (*Kafka i la nina que se'n va anar de viatge*); inoltre, nel 2011 è stato scelto dal quotidiano *El País* come uno dei dieci migliori libri della prima decade del XXI secolo, nella categoria della letteratura per bambini e ragazzi.

È stato tradotto in più di venticinque lingue. Al momento, i titoli pubblicati in Italia sono:

- *Bob Dylan. 99 motivi per riscoprirlo assieme a tuo figlio*. Edito da DeAgostini (2017), traduzione a cura di E. Passoni e S. Cattaneo.
- *La favolosa leggenda di Re Artù*. Edito da Mondadori (2017), traduzione a cura di C. Gaiba.
- *Campi di fragole*. Edito da Atmosphere (2017), traduzione dal catalano a cura di S. Cattaneo.
- *Kafka e la bambola viaggiatrice*. Edito da Salani (2016), traduzione a cura di E. Rolla.
- *Il club degli strani*. Edito da Notes Edizioni (2016), traduzione a cura di M. Villa.
- *Zack Galaxy: inseguimento spaziale*. Edito da Mondadori (2004), traduzione a cura di M. Finassi Parolo.
- *Il mistero del quadro scomparso*. Edito da Mondadori (2002), traduzione a cura di F. Biancatelli.
- *Cyborg*. Edito da Mondadori (2000), traduzione a cura di F. Biancatelli.
- *Hanno ucciso un robot*. Edito da Mondadori (1991), traduzione a cura di E. Marchi.

1.2.2 Incontro e intervista all'autore

Sono entrata in contatto per la prima volta con Jordi Sierra i Fabra incontrandolo di persona il 4 aprile 2017 in occasione della Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna – Bologna Children's Book Fair – previo accordo tra l'autore e la relatrice della mia tesi di laurea, la professoressa Gloria Bazzocchi. Lo scrittore era presente alla fiera in quanto ospite per intervenire nel dibattito, tenutosi presso l'Author's Cafè, intitolato "Vampiri e apocalisse: è tutto quello che gli adolescenti vogliono?", sul tema delle nuove tendenze e i generi letterari che incontrano i gusti dei giovani adulti di oggi. Già da quel primo incontro, ho avuto modo di notare la sua personalità originale, la sua

grande disponibilità e il suo forte interesse nel mio progetto di traduzione, poiché Sierra i Fabra, poco pubblicato in italiano, ha invece desiderio di farsi conoscere al pubblico d'Italia, paese per cui nutre una grande ammirazione. Dopo aver intrattenuto con lui una corrispondenza via e-mail nel corso dell'estate e, specialmente, durante il mio soggiorno in Spagna, ho incontrato Jordi Sierra i Fabra per la seconda volta il 19 ottobre 2017, recandomi prima presso la sua abitazione a Barcellona. Mi ha accolto con grande disponibilità e gentilezza nel suo studio, dove mi ha mostrato una sua notevole collezione di vinili, i cimeli legati al mondo della musica che conserva e i souvenir dei suoi viaggi. Lungo alcuni corridoi della sua casa sono presenti grandi librerie a muro che ospitano più esemplari di ogni volume della sua sconfinata produzione letteraria. Presso lo studio dell'autore ho anche avuto modo di intervistarlo, sia sul romanzo *La memoria de los seres perdidos* nello specifico, quindi, più in generale, sulla letteratura per ragazzi, le due Fondazioni che gestisce, il suo stile e le sue opinioni sulla traduzione. Al termine dell'intervista, ho avuto modo di confrontarmi con lui sulla proposta di traduzione della sua opera: gli ho sottoposto alcune difficoltà e problemi in punti specifici che avevo incontrato nel corso del lavoro e lui, per quanto possibile, dato che sono passati molti anni da quando ha scritto *La memoria de los seres perdidos*, mi ha aiutato a comprendere alcuni passaggi. Dopo avermi spiegato che l'idea di questo romanzo è nata da un lavoro di documentazione svolto da lui stesso, in previsione della scrittura di un reportage sulle Madri di Plaza de Mayo (Sierra i Fabra, 2015: 13), mi ha mostrato i documenti raccolti all'epoca e perfettamente conservati: articoli di giornale (tra cui quello con il celebre titolo, riportato anche nel romanzo, sui poliziotti che si spartivano i neonati come fossero televisori), fotografie di *desaparecidos*, denunce originali, riviste dell'epoca. Insieme a questi, Sierra i Fabra conserva anche la scaletta originale di *La memoria de los seres perdidos*: una manciata di fogli formato A5 che riportano le linee guida e il riassunto di ogni capitolo, quasi esenti da correzioni e cancellature. Abbiamo passato il resto del pomeriggio presso la sede della Fundació Sierra i Fabra di Barcellona, dove si sarebbe tenuta la cerimonia di consegna del premio Maestro del Año de Cataluña, a cui ho partecipato. Presso la fondazione si trova il Centro Cultural, inaugurato il 15 aprile 2013: oltre a una sala multimediale e una biblioteca pubblica, questo centro culturale ospita, al piano superiore, un museo che raccoglie cimeli legati alla vita e alle opere di Jordi Sierra i Fabra. Ho avuto modo di visitare questo museo con la guida d'eccezione dell'autore in persona, che ha arricchito la mia visita con aneddoti e approfondimenti.

Il tempo passato in sua compagnia, oltre a costituire una vera ricchezza dal punto di vista personale, è stato prezioso anche ai fini della realizzazione della proposta di traduzione che è oggetto di questo elaborato: per un traduttore, confrontarsi con l'autore del testo su cui si sta lavorando è un'esperienza fondamentale, e conoscerne anche la personalità consente di trasferire, o meglio, "traghetare" con maggiore efficacia la sua voce e il suo spirito in parole di una lingua che non è la sua.

L'intervista a Jordi Sierra i Fabra è riportata di seguito.

E: En una una entrevista suya he leído cómo nació *La memoria de los seres perdidos*: su reportaje sobre las madres de la Plaza de Mayo, tu espera para que la protagonista fuese mayor de edad... Cuando por fin llegó el momento de escribir la novela, ¿cómo trabajó a la obra? ¿La planeó con atención o tenía tantas ganas de escribir que fue un proceso muy rápido?

J: No, yo no... tengo mucha paciencia, no me precipito, sabía que era un libro que no podía hacer en ese momento, quería que la protagonista tuviera ya una edad para entender lo que le iba a pasar, así que me tuve que esperar un montón de años. Tampoco sabía si al final lo haría, porque digo igual dentro de veinte años ya el tema no... Pero seguía siendo un tema... un tema brutalmente atractivo, un tema, por desgracia, siempre presente, siempre que haya un golpe de estado o algo así... siempre roban niños... Bueno. No sé. En España durante la dictadura, las madres solteras se... en muchos hospitales, les decían que el bebé había muerto y se lo daban a una familia que no podía tener hijos. O sea que el tema de los bebés y todo eso es muy... es muy típico. Así que me esperé, y cuando ya habían pasado unos años y vi que la protagonista tendría diecinueve digo: bueno, ahora voy a escribirlo. Entonces lo que hice es que cogí el material que acabas de ver, las fotos de las chicas que habían muerto, y eso sí, por respeto a ellas, para no pasarme... no quería hacer un libro lacrimógeno, no quería hacer un libro de lágrima fácil y todo eso, "la torturaron y ah, y ah": no soy un autor de esos que se... que disfruta con los datos morbosos y hace que la gente llore. En el cine, ves una película dramática y cuando la música sube tú lloras, porque la música sube, y a ti te excita. En una novela no hay música, no hay nada, y llorar... Sé cómo hacer llorar a la gente, pero no quiero. Y entonces lo que hice fue contenerme. Cogí las fotografías de todas las chicas, me las amplié, y en Vallirana, donde escribí el libro, en las paredes me puse todas esas fotografías, con lo que estaba escribiendo bajo las miradas de todas esas chicas que

habían muerto. Y era como si ellas me dijeran “No te pases”, “Cuidado”, “Sé justo”, “Yo he muerto”, “Habla con coherencia”, ¿no? Entonces era un libro que hice con mucha contención, mucho... Yo creo que el libro está muy medido en este sentido... pero fue una conciencia así... Pocas veces lo he hecho, esta ambientación para no pasarme. Cuando las miraba a ellas sentía esas miradas, ese peso encima, y fui muy correcto, muy medido, muy equilibrado, conté una historia, muy así... y ya está. Claro, tú crees que lo que estás contando ya todo el mundo lo sabe. Y sabes lo que es para ti, una sorpresa, que estás firmando libros, un día, en Madrid, y te venga un chico, veinte años, y te diga casi llorando “Yo no sabía esto. Soy argentino y nadie me lo contó. Cuando leí su libro, pensé que era ciencia ficción. Y luego vi que no, que todo era verdad”. Claro, te hablo del año '97. No había Internet. O sí, estaba empezando. Estaba... yo recuerdo que la primera vez que entré en Internet a ver algo fue en el '96. Quizás una hora para que se abría una página, o sea era muy lento, o sea que no había Internet todavía. El email, todavía... yo creo que empecé el email en el '99. O sea que hoy en día entras, tecleas “*Argentina desaparecidos*” y ¡bum!, información. En aquel tiempo no había y encontrar un chico que no sabía nada me impactó. Vi lo que siempre digo, que los libros sirven para algo. Los libros tienen esa fuerza. Bueno, fue así cómo lo escribí.

[...]

Y ahora que has visto que lo escribí en seis días, fue un trabajo... y el el guión en un solo día, claro, lo tenía tan en la cabeza que el guión, en un vuelo a Aruba, que son unas diez horas de viaje, lo hice de un tirón – tampoco es muy largo. Pero luego lo tenía muy claro en la mente. Hay libros que, más que escribirlos, los sientes. Están aquí dentro y todo tienes que sacarlos fuera. Así que salió fuera y ya está.

E: Cuando elegí su libro para mi memoria de licenciatura, hice algo que a veces los traductores no pueden permitirse por razones de tiempo: leer todo el libro desde el principio hasta el final. En cambio, lo que pasa muchas veces es que se tiene que leer a medida que se traduce. Al acabarlo, la primera vez pensé que me hubiera gustado saber más; sin embargo, mientras traducía los últimos capítulos, me iba dando cuenta de que es el final perfecto. Mi pregunta es: ¿cómo le ha salido este final, y cuáles son las características que lo hacen tan adecuado para esta novela?

J: A ver. Tú imagínate que te dicen de repente, estás tan feliz en tu casita en Asís, y viene alguien y te dice “Soy tu tía”. Y tu dices: “No, mi tía es la Marguerita, y Amalia, y tal”, “No, soy tu tía. Tu padre no es tu padre. Tu padre es el hombre que torturó a tu madre y se quedó contigo”. ¿Cómo asimilas esto, de golpe? Es que es muy difícil. De repente, el hombre al que tú en tu vida has amado como padre se convierte en un monstruo. Se convierte... Ese hombre que te ha mimado, te ha acariciado, te ha cunado, te ha contado cuentos, y ha sido un padre maravilloso – porque no porque seas un hijo de puta tienes que ser un mal padre – o sea. Y de repente ese hombre... entonces, claro, no puedes odiarlo de golpe. Pero tampoco puedes quererlo igual. Así que, ¿qué hace ella? Se va de casa. Tiene que tomar distancia, y acaba siendo... Y luego ¿qué pasa? No lo sé lo que pasa. Ya no me metí en la piel de esa chica, que supongo que lo que hace es que no le puede perdonar, es un asesino, pero de aquí a odiarle y querer que se muera tal y cual, es muy complicado. Entonces yo creo que el final, elegí ese final por prudencia, por distancia, y porque me parecía el final lógico. Es lo que habría hecho yo. Me dicen “tu padre no es tu padre, es un asesino”, y pienso “bueno, me voy de casa”, y he de asimilarlo, he de... Por eso le pongo un novio, con el que se pueda... y tal y cual. Y la hermana pequeña, la gran duda era si... Me hacía falta la hermana pequeña para que... Porque se viera que las dos son adoptadas, para que se viera que la madre es estéril, me hacía falta esa hermana pequeña, y también pensé ¿Qué hago? ¿Se lo dice o no se lo dice? La hermana todavía es muy pequeña, así que preferí dejar eso en suspenso, se sabe que es... tarde o temprano se lo tendrá que decir, pero... es ella la que de momento tiene que asimilarlo todo. Y es un final que bueno, salió de forma natural y espontánea, no tuve que hacer diez finales y elegir el mejor, no, no, lo vi enseguida que ese era el final más coherente con el libro.

E: Porque es lógico. Sí, claro.

J: Un artista... Yo soy muy intuitivo, funciono mucho por instinto. O sea, a veces, de cada diez cosas que hago, por instinto, en siete acierto, y tres me equivoco. Vale, pero no soy de los que duda, y ay, ¿qué hago?, y hago esto, y no hago lo otro, y ohi, no sé cuánto... Soy muy apasionado, muy directo, me encanta, o sea lo que siento es lo que transmito, y en este caso, tuve tan claro que fuera el final adecuado que no... ni lo dudé.

E: Bueno, otra cosa. En *La memoria de los seres perdidos* el tema principal es el drama de los desaparecidos, que es muy trágico y fuerte. ¿En qué manera trabajó ese tema para proponerlo a un público de jóvenes lectores? En otras palabras, ¿cómo se habla a los adolescentes de hechos tan traumáticos?

J: No, se habla igual que... igual que hablo yo. Mira, aquí verás fotos mías con gente muy famosa. Todos son músicos menos García Márquez y tal. Aquí estoy con Leonard Cohen, ahí estoy con Freddie Mercury de Queen, con Manuel Serrat, Zappa... Ahí... la mitad de los Beatles, donde graban los Beatles. O sea estoy con gente... Y ¿por qué no tengo mis fotos con Michael Jackson o con Pink Floyd o con los Who o con Bruce Springsteen? Porque cuando estaba con ellos, pues “ah, foto” me daba un poco de vergüenza, así que no me las hice. Pero, como puedes ver, vengo de la música rock. Escribo novelas: niños, a jóvenes, adultos... pero no cambio el chip. No uso un lenguaje distinto para hablarte a ti, o a tu padre o a tu abuelo. Esto sería impostar. Yo escribo como hablo yo. Entonces soy un torrente, y a veces incluso hablo mal, digo tacos, y palabras.... Nunca me planteo si hago un libro para... Yo hago un libro. Ese libro, de acuerdo, se publicó en la sección juvenil, ¿por qué? Porque la chica tiene diecinueve años. Pero, si este libro lo hubiera publicado para adultos... ¿Qué pasa?, ¿que no lo puede leer un señor mayor? Lo que cuenta es una historia muy humana. Luego cuando escribes literatura, hay etiquetas. Tu vas al cine a ver una película, vas con tu novio, con tu padre, con tu abuelo. Y ves una película. ¿Vale? Y es la película por ejemplo de un chico de doce años al que su padre le pega, o una niña de doce años que su tío la viola. Vale. Y ves una película. Si yo cuento esta historia en un libro, como la chica tiene doce años, me lo van a publicar en la edición infantil. O sea, yo no tengo la culpa. Yo no pongo etiquetas. Quien las pone es el editor. “No, es que tiene doce años”. “Oye, pero es un drama. Que la están violando”. “Ya, ya, pero tiene doce años...”. La prota te marca el libro. Es absurdo, pero es que es así. Así que, cuando hago un libro, yo nunca me planteo quién va a leerme, ni qué editorial va a editarme... Yo hago el libro; y cuando está escrito, pienso, a ver, ¿a quién lo mando: a esta editorial, o a este premio literario? Y lo mando. Y es la editorial la que decide en qué colección va, y dónde van a sacarla, a mí me da igual en qué colección va, yo quiero publicar el libro, y punto. Lo otro... Es una... El libro es mío, lo que hay dentro del libro es mío, lo que hay dentro, pero la portada, la colección, eso es del editor. Así que yo, como no pinto nada, que hagan lo que quieran. Pero yo no... Yo escribo como hablo, como soy, como siento, no me pongo

una... Muchos autores te dirán, “No, yo cuando escribo me pongo una fotografía tuya, en la mesa, y entonces te miro a ti, y sí que hago un libro para una chica de veinte años”. Yo no. Yo no me pongo fotos. Las fotos de ahí eran únicamente porque estaban muertas y me estaban mirando, pero no era para el libro. Yo escribía un libro para quién quisiera leerlo. Así que nunca me pongo la fotografía de un niño cuando hago un infantil, o de un tío de cincuenta años cuando hago un policíaco para adultos. No, porque no sé quién va a leerlo. Lo puedes leer tu, un policíaco, o un infantil porque te apetezca. Así que escribo siempre igual, con mi lenguaje, con mi forma de ser y entender, y lo otro no me... Es como el pintor que hace un cuadro. Se lo compran. No sabe dónde va a estar ese cuadro. Se lo han comprado, vale. Puede estar en el salón de una casa palaciega, o en una casa... o un inversionista que quiere cuadros para invertir, pero los tiene ahí todos amontonados porque lo que quiere es un capital de cuadros, como que un día acabe en un museo. No lo sabe el pintor si va a acabar en un museo o no. Pero él pinta el cuadro, y ya está. Lo que... Cuando acaba el cuadro, lo que venga después... No nos interesa. Somos artistas, esto ya no es cosa nuestra.

E: Sí, entiendo que no es una cosa hecha para vender.

J: No. Porque, entonces... Yo soy... El arte se mide por lo que sientes al hacerlo. No por lo que te pagan por hacerlo. Si piensas en el dinero, eres artista, sí, pero eres más un mercenario. Alguien que piensa en el dinero. Cuando hago un libro, no pienso en el premio que voy a ganar. Yo lo hago, y a veces digo “Este libro es muy bueno. Este libro es de premio”, porque intuyo que es... Mira, cómo te lo diría, yo veo esto como una escalera. Con peldaños. Yo hago un libro, ¿por qué? Porque tengo que hacerlo. Me lo pide el cuerpo, soy escritor, si no escribo estoy muerto, es una ansiedad, es mi pasión, es mi vida, entonces hago el libro. Cuando está el libro hecho, primer peldaño, ¡hombre! ya que está hecho el libro y vivo de esto y tal y cual, pues lo mando a un editor, quiero que lo publique. Cuarto peldaño, quiero que la gente lo lea. Quiero que me lo paguen – vivo de esto. Entonces, esa escalera. Pero si yo hago el libro pensando en lo último, que es el dinero, ¿qué es?, ¿hago de supermán y salto todos esos peldaños de un... de arriba a abajo? No. Es un proceso, que cada parte tiene su belleza. El libro, esperar al que dice el editor, si le gusta o no le gusta, se publica, ves la portada, te gusta o no te gusta, sale el libro, críticas, buenas, malas, no sé qué, se vende, mucho, poco, bueno, todo eso es un proceso, es ver a tu hijo crecer. O sea, es como... no se puede tener un hijo ya con veinte

años. ¡De golpe! ¡Uy! Y te has perdido todo su crecimiento. Con esto pasa igual. Un libro es una cosa que nace poquito a poquito, y yo nunca he pensado, nunca he hecho un libro, nunca he ido a un premio literario por el dinero que dan, sino por el placer de ganarlo, por el... Soy Leo, de zodiaco, y me encanta el morbo, el reto... pero conmigo mismo, nunca hago un reto contigo, a ver quién es más guapo, ¡no! Conmigo mismo. Voy a ver si gano ese premio. Ese no lo he ganado. A ver si lo consigo. Y la vida te marca pequeños retos, bueno, yo me lo paso muy bien, porque me alegro siempre, estoy feliz, no tengo traumas, no tengo demasiadas complicaciones, si no no habría hecho quinientos libros. O sea, que tienes que tener la mente muy libre, muy despejada, para escribir tanto como yo y de todos los temas.

E: Después de publicar el libro, que es una historia de denuncia, ¿se pusieron en contacto con Ud. organizaciones o fundaciones, o personas con historias familiares parecidas a la de Estela?

J: Bueno, siempre que haces un libro así, hay gente que te llama. Yo tengo algo para... que ya lo has hecho, no vas a escribir otro igual. Yo lo mandé a la presidenta de las Madres de Plaza de Mayo, me agradeció el libro, y ya está, has cumplido tu misión, y para mi suerte han pasado veinte años y se sigue leyendo, aquí y también en Argentina, o sea que, bueno. Yo nunca hago best-sellers, yo hago long-sellers. Pues tengo libros que hace treinta años que están publicados y aún la gente aún los lee, ¡treinta años! Y se siguen editando cada año, cada año, cada año. Esto es un orgullo increíble, un mérito brutal. Pero siempre haces algo, cuando hice *La vida de Víctor Jara*, para hablar de los desaparecidos en Chile, también, le mandé el libro a la viuda, le mandé... le di el dinero que he ganado del libro a la Fundación Víctor Jara, o sea que, sí, es cierto que cada libro que hago, en este caso cuando es un libro de denuncia, tiene un eco... tiene un eco, y entonces se habla mucho de esto, y tal y cual. Hoy en día, lo mejor es que se sigue vendiendo. Pero claro, nadie me llama “Oye es que leí tu libro” ya que tiene ya veinte años, pero cuando lo publiqué sí, porque a mucha gente le pilló de improviso. Claro, habían pasado veinte años del golpe de estado y de repente hacía un libro. La gente me decía “Pero ¿por qué ahora?, pues, porque ahora la chica tiene diecinueve años. “Ah, ¡claro, claro!”. Pues entonces sirvió para que se volviera a hablar mucho del tema.

E: ¿Cómo ve el panorama literario español de hoy, sobre todo con respecto a la literatura juvenil?

J: Bueno, tenemos un gran problema en España, y es que fuera, nadie nos quiere. No sé si ocurre igual en Italia, pero el mundo por desgracia es anglosajón. Yo he publicado en un montón de países. Pero en Inglaterra tengo un par de cuentos y nada más, porque no te quieren. Es claro. En España, hay una generación de autores de la que yo soy parte, que nacimos a finales de los Cuarenta y comienzos de los Cincuenta. Hay una decena de autores, nacidos en un margen de cinco años, que hemos sido todos premios nacionales de literatura, que fuimos todos en conjunto los que hicimos leer a España al morir Franco. Cuando muere Franco y llega la democracia, hay un montón de autores que publicamos al mismo tiempo, a la vez, todos, y hemos sido durante muchos años los que hemos hecho leer a la gente joven de España. Y nadie nos reconoce ese mérito. Nadie nos da una medalla por esto. Tampoco la pedimos, pero un poco de respeto a veces lo exigimos. Entonces, ¿a quiénes dan los premios Andersen y Astrid Lindgren? Siempre a ingleses, americanos, irlandeses, noruecos, ¿cuántos...? En Italia no hay, aparte de Gianni Rodari, Andersen no hay ninguno. Lo ganó un español una vez, y porque hubo un empate y no pudo... O sea, ¿pero por qué? Porque un jurado me tiene que leer en inglés. Como solo tengo libros en español, no me pueden leer. ¿Cómo van a premiarme? Claro, porque leen en inglés, claro. No en mi idioma, leen en inglés. Una vez un editor mío fue a Londres, a la feria del libro de Londres, y llevaba un libro mío que era muy bueno. Y se fue a un editor inglés y le dijo “Mira, te traigo esto para que lo publicuéis aquí”. Y él... Y el editor inglés, con una sonrisa así de superioridad, así arrogante e irónica, le dijo “Perdona, pero nosotros no compramos, solo vendemos”. Es claro, y yo le dije “Y ¿le compraste algo?”. Pero... Si no le compramos nada a esta gente, claro no es que tenemos a Roald Dahl, tenemos a la J.K.Rowling, porque son... claro porque son tan famosos, porque ¡Hollywood hace sus películas! ¿Qué películas han hecho de los libros míos, o de Laura Gallego o de mucha gente española? ¡Ninguna! No hay películas porque no estamos en Hollywood y porque no hay dinero en España para hacer cine. Toda esta gente: películas, Hollywood, producciones, la Warner Brothers, un desmadre... ¡Claro que son conocidos! Es que en España hay gente muy buena, pero como fuera de España no es tan conocida... Yo soy el qué más porque he publicado muchos libros fuera, el qué más, y dentro de todo tampoco soy el *number one*. Así que hay muy buena gente, pero no hay medios, la cultura en España con un gobierno de

derecha siempre está a bajos mínimos, siempre es algo minoritario, despreciado, la derecha siempre quiere un país de burros para poder gobernarlo. Y la izquierda está todo el día peleándose entre sí, con asambleas y con tal y cual, y así nos va. Así que es un problema, es un problema. Yo asumo que soy español, todo el mundo dice que si fuera americano, si me llamara George Saw, que es Jordi Sierra en inglés, seguramente estaría en Hollywood haciendo películas. Tengo quinientos libros, y la mayor parte son guiones de cine, se pueden filmar. ¿Por qué? Porque soy hijo del cine. Desde que era niño, he visto una película al día desde... Que cada noche voy al cine, o veo... Veo siempre cine, lo absorbo, entonces mis libros son visuales. Ese libro se puede rodar porque es un guión de cine, cada capítulo es una escena. Pero claro, soy español. Que... Me han comprado libros un montón de productoras, ¿cuántas películas he hecho? Una. Solamente. En televisión sí, he hecho más cosas, pero en el cine solamente una. Y dice “Ah, no fue bien”. Así que es un país con un gran talento creativo, como hijos de Cervantes, pero en cambio no... Fuera de España, no contamos para nada. Somos ese país, ahí, que está ahí abajo... No... Así nos va.

E: Sí, entiendo, porque es un problema que tiene Italia también. Tenemos buenos autores, pero no los medios para...

J: Ya te digo, yo tampoco veo muchos autores italianos traducidos fuera.

E: No, claro. Es el mismo problema. Escuchándole hablar en la Feria del Libro en Bolonia, algo que me encantó fue enterarme de su estrecha relación con los lectores, sobre todo los más pequeños. ¿Puede contarme algo sobre sus dos fundaciones y su esfuerzo para establecer un contacto con los jóvenes?

J: Bueno. Yo tuve una vida... no sé si has leído mi biografía...

E: Sí.

J: Nací en la Posguerra española, era tartamudo, no podía hablar, tengo mi famoso accidente, en el que atravesé un cristal y casi pierdo este brazo, la nariz entera se me cayó, bueno. Y yo leía un libro al día, leer me salvó la vida. De repente, en el hospital no podía leer y me puse a escribir. Ya descubrí que escribiendo no tartamudeaba. Pues,

claro, llega cuando mi padre me dice: “No escribas. Te vas a morir de hambre. No es un trabajo”. Y me lo prohíbe. Y es muy duro luchar contra tu propio padre. Ver a tu padre... Si mi padre me pillaba escribiendo, lloraba. No se enfadaba, no: lloraba. Una cosa es que se enfade... “¿Qué haces?”, “pierdes el tiempo”, “matemáticas”, “estudia”, “te castigo”... No. Mi padre se ponía a llorar: “¿Qué haces? Tonterías... Me vas a dar un disgusto...” Claro, esto es terrible para un niño. Aparte de mi padre, la escuela: represora, franquista, dictadura... Y yo, tartamudo, lo pasé fatal. Pero nadie pudo con mi sueño, nadie. Seguí escribiendo. Sabía que lo conseguiría. Lo sabía. ¿Cómo? No lo sé. Pero nunca hubo un plan B. Estaba seguro, convencido, de que conseguiría publicar. No sabía si rico o pobre, eso no, cuando eres un crío eso no lo piensas, piensas en ser feliz. Escribir, y ya está. Así que yo, a piñon fijo. Luego publicas, te haces famoso como crítico musical, publicas libros, ganas premios, los vendes, te sitúas, vas a escuelas, y siempre aparecía algún chico o chica que me decía “Quiero escribir, pero no podré”. “¿Por qué no podrás?” “Es que vivo en un pueblo” “¿Qué tiene que ver?” “No, si vivía en Barcelona o en Madrid o en Nueva York...”. O “No puedo porque mi padre no me deja”, “No puedo porque...” Siempre excusas. Así que pensé en darles algo, un premio literario. Pero para ser un premio, había que hacer algo que lo amparase, y una fundación que lo ampare. Y así poco a poco nació la idea de hacer una fundación. Y luego, encima de hacerlo en España, tenía amigos en Colombia, muy buenos amigos, Colombia era un país conflictivo, había muerto hace poco Pablo Escobar, el narcotraficante, había mucha violencia, las FARC, todo aquello... Y con muy poco dinero... yo no soy rico. No soy rico. Pero es que a veces no hace falta mucho dinero para hacer cosas. Hace falta ingenio, imaginación... O sea, esta tarde damos un premio, en la Fundación. ¿Qué nos va a costar? Nada. Hacer unos par de diplomas, pero hemos realizado maestras que se sentían honradas por su trabajo. Y no nos cuesta nada esto, no gastamos más que abrir la fundación y luego el cocktail. O sea, con poco dinero se pueden hacer muchas cosas. Y en Colombia tenía amigos y pensamos hacer también una fundación hermana gémela. Ahí es más importante que la española porque ahí tenemos ayuda del alcaldía, trabajamos mucho en los barrios pobres... Aquí trabajamos en la fundación, dentro. Yo doy charlas en la fundación, todo se hace en el centro cultural que ahora verás. Ahí en cambio, en Medellín, todo se hace en la ciudad y en los barrios. Pero bueno, nació así como una apuesta mía por la cultura, dar a la gente joven la oportunidad de hacer cosas, de que escribieran... El premio Sierra i Fabra obliga cada año a cien chicos y chicas en verano a hacer un libro. Si no fuera por el premio, no lo

escribirían. A ver: tienes quince años, y piensas ¿Voy a hacer un libro este verano? ¿Pa' qué? Nadie lo va a leer. Me voy a la playa con mis amigos. Pero te dicen “no, hay un premio para menores de dieciocho años en el que te van a leer tu libro, lo van a valorar, y encima, si ganas, te lo publican y te van a dar dos mil euros. Pues claro, la gente que tiene interés en escribir, se arriesga. Ese premio provoca que te pongas a prueba y escribas tu libro. Así que esa fue mi idea. Mira, vivimos en un mundo egoísta, materialista, todo es dinero, el papá le dice a su hijo “Estudia algo con salida, que te dé plata”. No dice “Sé feliz, qué ganarás más con el tiempo”. No, siempre el dinero, y tal y cual, el egoísmo, yo tengo tanto y me lo quedo para mí. Si la gente como yo que puede hacer algo, que puede, no lo hace, entonces ya ¿quién va a hacerlo? Los ricos, Bill Gates, Bono de U2, toda esta gente, millonarios y tal, tienen fundaciones, dan dinero, pero hay un montón de gente como yo que no es rica, pero puede hacer algo. Y entonces tengo que hacerlo y lo hago. Ya está. No hay más secretos, no soy ningún santo, no soy un santo ahí con... No, no, te digo, soy un diablo. Pero bueno, tengo mis ideas, mis convicciones, y las defiendo.

E: Es cierto que, mientras traducía, lo que he intentado hacer ha sido mantener su estilo: su concisión, su ritmo rápido, la abundancia de diálogos...¿ es importante para Ud. que un lector pueda reconocer, solo por el estilo, que un libro que está leyendo es suyo? ¿O le gusta que le reconozcan por otras razones?

J: No es que sea importante, es que es mi estilo. El estilo Sierra i Fabra está basado en los diálogos, no siempre, pero siempre hay diálogos, capítulos cortos, frases... mucho ritmo, frases cortas, éste es el estilo Sierra i Fabra. La gente cuando coge un libro dice “Es un Sierra i Fabra”, porque reconoce esto. Así que es como... tú tienes una huella digital. Tú haces así con tu dedo y esa huella es tuya. Mi estilo es mi estilo. No... Entonces, claro, lo puedo, con la técnica adecuada, puedo... cambiarlo un poco, tal y cual, pero raramente voy a... Por lo general, la gente siempre... un buen lector mío sabe que es un Sierra i Fabra. O mis críticos, o mis editores... “Jordi, es tan tuyo”. Aunque cambies el tema, yo hago ciencia ficción, novela policíaca, novela histórica, poesía, ensayo, y esto... escribo todo. Pero casi siempre los capítulos cortos, la... el ritmo narrativo, los diálogos... Una de mis normas es que lo que puedan contar dos personajes diálogos, que no lo cuente el narrador. Es mucho más vivo, más intenso, la gente

habla, y además no habla con parrafadas de cincuentas líneas, hablan, se cortan, hablan tal cual. Pero eso es parte de mí, o sea no lo hago porque yo quiera, es que sale así.

E: La pregunta siguiente es muy parecida. Desde un punto de vista muy general que incluya trama, tipología de personajes, temas, estilo... ¿Qué es lo que hace un Sierra i Fabra?

J: La variedad también. La variedad, porque yo quiero que mis lectores... Cuando yo voy a ver una película de Steven Spielberg, no quiero que me haga otro E.T., porque ya he visto E.T. No quiero E.T. 2; si la hace, la veré, pero prefiero algo nuevo. Voy a que Steven Spielberg me sorprenda. Y va a Martin Scorsese, esos directores grandes. Pues yo pretendo esto, que cuando la gente diga “Ha salido un Sierra i Fabra”, que diga “A ver qué me cuenta”. Pues claro, de repente salga un libro policíaco, y luego un libro de ambiente musical. Y luego saco uno... una novela histórica. Entonces la gente, entonces quiero que la gente diga “A ver qué me cuenta ahora”. Y quiero que sorprenda. Y que aunque toque temas que van a estar muy dispares, que por lo general guste. Entonces, es parte de mi mecánica de trabajo.

E: ¿Qué opina de la traducción y del trabajo del traductor? ¿Le parece importante que autor y traductor colaboren?

J: Sí, para mí sería increíble, pero... Claro, yo cuando veo autores muy famosos que me dicen “No porque tengo... hoy he hablado con mi traductor turco, y luego me iré a Praga a ver a mi traductor checo, y luego... y me he enviado a mi traductor...” y pienso “Uy, que suerte, los conocen”. Yo he publicado en China veinte libros, o en Corea del Sur, y no sé quién me traduce. No tengo ni idea. Para mí sería maravilloso, pero tampoco tengo tiempo. Yo no publico un libro cada cinco años, publico diez libros al año. Claro, es complicado. Una vez salió en Alemania un libro mío, y la crítica dijo que era imposible que yo hubiera hecho un libro tan malo, y que evidentemente es que estaba muy mal traducido. O sea la crítica entendió que el libro, que no era culpa mía, que era el traductor. O sea, el palo fatal – u otro hubiera dicho “Sierra i Fabra ha hecho un libro malísimo. No nos gusta”. No, entendieron que la culpa era del traductor. Pero claro, yo no lo controlo esto, no lo domino, no conozco a ningún traductor mío. Ni de Francia, ni de Italia, ni de Alemania, ni de ninguna parte. No los conozco. Bueno, hace poco he

estado en Turquía, y sí conocí al traductor de mis libros turcos, porque montó un festival y me llamaron. Es verdad. El primero que he conocido. Parecía un buen tipo y sabía muy bien el español. Y me dijo que había sido muy fiel a mi espíritu, a mi poesía narrativa. Y tuve que creerle, claro, yo qué sé si en turco está bien hecho o no está bien hecho. En mi caso es una pena pero, me encantaría pero no puedo. Yo penso que el traductor es el coautor de la novela, en este sentido. Un coautor porque... Y tendría que estar su nombre en la portada. Yo soy el autor, claro: el mío tiene que ir ahí. Pero tendría que ir abajo el traductor para asumir también... primero, para asumir su propia responsabilidad. Y luego porque también, si está bien hecho, para que se lleve su mérito. No es meramente traducir, cobrar, y adiós, a por otro. No, está cogiendo la esencia de un escritor, de un artista, y tiene que, a través de su propia esencia y de su propio arte, convertir lo que he dicho en algo entendible por un público que no es el mío: que es coreano, o chino, o turco. Así que, es muy responsable, el traductor, claro. Supongo que traducir una obra de España a Italia... somos mediterráneos, somos latinos, tiene que ser más fácil, pero hay idiomas muy complicados. Mi humor, que es un humor muy sutil, muy especial, a veces pienso: un niño chino, ¿cómo debe encontrarle este chiste en un libro chino? No lo sé. No lo sé. No tengo ni idea. Es una incógnita pero tampoco puedo hacer nada. No lo puedo controlar todo.

Al termine dell'intervista, e poco prima di avviarci insieme verso la sede della fondazione, io e Jordi Sierra i Fabra abbiamo scattato la fotografia che ci ritrae nella pagina seguente, con l'incredibile sfondo di una delle pareti del suo studio, decorata da fotografie d'epoca in cui lo stesso Sierra i Fabra è in compagnia di personaggi di spicco della scena mondiale del rock anni Sessanta, Settanta e Ottanta.



CAPITOLO II

LA MEMORIA DE LOS SERES PERDIDOS: ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

La memoria de los seres perdidos è un romanzo realista scritto da Jordi Sierra i Fabra, pubblicato per la prima volta nel 1998 da Ediciones SM. Il gruppo editoriale SM, fondato nel 1937, si occupa di materiali educativi e di letteratura per l'infanzia e per ragazzi in lingua spagnola e in lingua portoghese. Attualmente sono state pubblicate venti edizioni de *La memoria de los seres perdidos*: la prima, nel giugno del 1998, mentre l'ultima risale al febbraio del 2017. L'edizione di cui sono in possesso è dell'ottobre del 2015. Fa parte della collana Gran Angular ed è inserita nella serie "Los libros de... Jordi". Gran Angular è una collana di letteratura per ragazzi rivolta a lettori tra i 14 e i 18 anni. Si tratta di una collana che, con il tempo, è diventata un vero e proprio punto di riferimento nel panorama letterario per ragazzi spagnolo, tant'è vero che sin dal 1979 viene indetto il Premio Gran Angular, convocato annualmente dalla Fondazione SM. Gran Angular è stata creata nel 1978, e tra i titoli di maggior successo dell'intera collana figura *Campos de Fresas*, dello stesso Jordi Sierra i Fabra, di cui sono stati venduti oltre 400.000 esemplari.

2.1 Il peritesto

La mia edizione de *La memoria de los seres perdidos* (2015) fa parte della serie "Los libros de", una serie interna alla collana Gran Angular che raccoglie alcune opere selezionate di determinati autori che hanno pubblicato più di un titolo con la casa editrice SM, le quali vengono ripubblicate in un'edizione arricchita da contenuti speciali. Attraverso un'analisi effettuata paragonando il volume in mio possesso con altri due reperiti in librerie spagnole (*La mansión Dax* di César Mallorquí, appartenente alla serie "Los libros de... César" e *El poso amargo del café* di María Menéndez-Ponte, appartenente alla serie "Los libros de... María"), ho potuto notare che alcuni contenuti sono sempre presenti: un'autobiografia dell'autore o autrice, un'intervista con particolare focus sull'opera in questione e un insieme di allegati denominati

“Compañeros de viaje”, che possono essere film, canzoni, foto o libri che hanno ispirato l’autore o autrice nella scrittura del romanzo.

Il volume consta di 208 pagine, delle quali 175 contengono il vero e proprio testo del libro più le note finali dell’autore: tale testo è diviso in quattro parti, che si intitolano *Luna llena*, *Cuarto Menguante*, *Luna Nueva*, e *Cuarto Creciente*. La prima parte comprende dieci capitoli, la seconda nove, la terza otto, e la quarta e ultima parte è composta da soli quattro capitoli. Seguono cinque pagine di note finali e ringraziamenti. Le pagine restanti costituiscono il materiale paratestuale sopra menzionato: un’autobiografia dello scrittore, un’intervista a Jordi Sierra i Fabra realizzata da Carmen Albert e i contenuti speciali.

L’edizione di cui sono in possesso è curata, presenta una copertina in cartoncino leggero e lucido. Il carattere di stampa del testo del romanzo è chiaro e piuttosto grande, diventando più piccolo per le annotazioni finali dell’autore; per i contenuti speciali, invece, vengono utilizzati caratteri diversi: uno più simile a una scrittura a mano per l’autobiografia, uno più tondo e aggraziato per l’intervista e infine uno piuttosto minuto per la sezione “Compañeros de viaje”. Per quanto riguarda altri aspetti puramente grafici, all’interno del testo, il corsivo viene riservato ai titoli di film e canzoni (*Vencedores y vencidos*, *Alien*, *Blade Runner*, *Ellas bailan solas*), al testo della stessa canzone (*Ellas bailan solas* di Sting, di cui alcune strofe significative si trovano in appendice al romanzo), ai nomi dei giornali (es. *La Vanguardia*, pag. 87), e alle poche parole straniere utilizzate (*déjà vu*, pag. 81). Inoltre, viene utilizzato nel capitolo 20 (pagg. 113 – 115) per riportare il testo della denuncia di scomparsa della protagonista. Infine, l’articolo di giornale sulla storia di Carla Artés, che Sierra i Fabra ha riportato integralmente dal quotidiano *El País* viene impaginato su due colonne e scritto con un carattere di minori dimensioni.

L’illustrazione in copertina, a opera di Marta Mesa, raffigura in modo molto stilizzato due piccole figure, un adulto e un bambino, in piedi, che si tengono per mano, mentre camminano lungo un’immensa distesa di terra. In copertina, in alto a destra è riportato il logo della collana d’appartenenza, Gran Angular, composto dalle due iniziali G e A più il nome per esteso sotto, in piccolo. Il titolo è posizionato nella parte bassa della copertina, in lettere grandi, mentre poco sopra, con un carattere più minuto, è riportato il nome dell’autore. Sul margine destro, in lettere verticali, c’è scritto “20^a edición”, a indicare il fatto che si tratta della ventesima edizione di questo romanzo.

Per finire, sulla copertina si trova impressa sulla sinistra, in verticale, la scritta lucida “Los libros de Jordi”, come è tipico della collana di appartenenza, come ho potuto riscontrare.



Sul dorso sono riportati, in ordine dall’alto verso il basso: il numero 7, che indica la posizione del libro all’interno della serie, il titolo e il nome dell’autore, separati dal simbolo di una manina azzurra, e di nuovo il nome della serie “Los libros de Jordi” accompagnata dalla sigla della casa editrice SM.

La quarta di copertina è occupata per più di metà da una foto in bianco e nero dell’autore. Una colonna sul lato destro riporta un breve riassunto della trama e informazioni storiche sulle vicende dei *desaparecidos*. Più in fondo, è indicato il nome dell’illustratrice che ha realizzato il disegno in copertina. In basso a sinistra c’è il codice ISBN del libro.

La prima aletta contiene informazioni su Jordi Sierra i Fabra e segnala altri suoi titoli pubblicati nelle collane di letteratura per ragazzi SM. Invece, la seconda aletta, in conformità con le altre che ho analizzato nei libri appartenenti alle varie serie “Los libros de...”, elenca quali sono i contenuti speciali che si potranno trovare all’interno del volume.

Andando a osservare il peritesto più accuratamente, dopo una prima pagina completamente bianca e un’altra che riporta il titolo, il nome dell’autore e il logo della casa editrice SM, si trova la pagina con la dedica. Jordi Sierra i Fabra ha voluto dedicare questa sua opera ai *desaparecidos* di tutto il mondo, alle loro famiglie e alle persone che hanno fatto del ritrovamento dei *desaparecidos* la propria missione. Al termine del libro,

dopo le note e ringraziamenti finali in cui l'autore fornisce qualche informazione sull'opera ed elenca i nomi dei *desaparecidos* sulle cui storie si è basato nel corso della scrittura, ci sono i sopra menzionati contenuti speciali: un'autobiografia di sette pagine dell'autore, intitolata "Autobiografía (inmoral) de Jordi Sierra i Fabra", arricchita da fotografie che ritraggono tappe importanti della sua vita; un'intervista di quattordici domande all'autore realizzata da Carmen Albert; e una sezione finale, denominata "Compañeros de viaje", in cui lo stesso Jordi Sierra i Fabra elenca alcuni contenuti che l'hanno ispirato durante la stesura dell'opera. Nello specifico, si tratta di: una foto, che ritrae una delle madri e nonne di Plaza de Mayo che si ricongiunge con un nipote scomparso; un romanzo, *Víctor Jara. Reventando los silencios*, scritto dallo stesso Sierra i Fabra sulla vita e morte del famoso cantante cileno, che si oppose con la sua musica agli eventi drammatici successivi al *golpe* di Pinochet in Cile dell'11 settembre 1973; un film, *Missing – Scomparso*, del regista Costa-Gavras, che narra le vicende di un giornalista americano scomparso durante lo stesso *golpe*; e, per finire, una canzone, *They dance alone* di Sting, che l'autore dice essere un tributo alle Madri e Nonne di Plaza de Mayo. Alcune strofe della versione in spagnolo di questa canzone sono inoltre riportate all'interno del testo del romanzo, subito dopo le ultime parole dell'ultimo capitolo.

Spostiamo quindi l'attenzione sull'epitesto, che secondo Genette è tutto ciò che, pur riguardando il testo, trova spazio solo al suo esterno, o in ambito mediatico (interviste, dibattiti, conversazioni) o sotto forma di comunicazione privata (1989: 4). Al momento della sua uscita, nel 1998, *La memoria de los seres perdidos* ha avuto una certa eco in Spagna e in America Latina per via del tema affrontato, poiché, come afferma l'autore stesso nelle sue note finali, il 1998 è stato un anno in cui sono avvenuti molteplici ritrovamenti di figli di *desaparecidos*. Sierra i Fabra in persona ne ha inviato una copia alla presidentessa dell'associazione delle Madri di Plaza de Mayo, che ha accolto in dono con gratitudine. Nella risposta a una delle domande che gli ho posto durante il nostro incontro (§ 1.2.2), Jordi Sierra i Fabra ricorda che alcuni amici, critici letterari e altre personalità, all'epoca, lo contattarono per domandargli perché avesse deciso di far uscire il libro proprio in quel momento:

[...] a mucha gente le pilló de improviso. Claro, habían pasado veinte años del golpe de estado y de repente hacía un libro. La gente me decía "Pero ¿por qué ahora?, pues, porque ahora la chica tiene diecinueve años. "Ah, ¡claro, claro!". Pues entonces sirvió para que se volviera a hablar mucho del tema.

Ha inoltre raccontato che, in più di un'occasione, durante vari firmacopie e incontri con l'autore organizzati per la promozione del libro, gli è capitato di incontrare persone – adolescenti, ma anche adulti – che non erano per nulla informati sui fatti storici da cui era scaturita l'idea per il libro. Emblematico è l'esempio del ventenne argentino che, durante un evento in una libreria di Madrid, gli si avvicinò per confessargli che, nonostante le sue origini, non sapeva nulla del dramma dei *desaparecidos*: mentre leggeva il libro, pensava che fosse un'invenzione, e solo dopo si era reso conto che gli eventi narrati erano tutti veri. Come Sierra i Fabra stesso osserva, nel 1998 la tecnologia di Internet era poco sviluppata:

[...] hoy en día entras, tecleas “Argentina desaparecidos” y ¡bum!, información. En aquel tiempo no había y encontrar un chico que no sabía nada me impactó.

2.2 La trama

Il libro è diviso in 31 capitoli, raggruppati in quattro parti, ognuna delle quali prende il nome di una fase lunare. La prima è *Luna Piena*, che simboleggia la fase della vita della protagonista in cui tutto è perfetto e la vita sembra sorriderle. Nella seconda, *Luna Calante*, i dubbi cominciano ad apparire e il suo mondo perfetto inizia a incrinarsi, processo che culmina poi in *Luna Nuova*, la fase lunare in cui l'astro è completamente assente nel cielo, ma che non simboleggia un ciclo che si chiude, bensì uno che ricomincia. Tanto è vero che l'ultima parte è denominata *Luna Crescente*; in essa la protagonista ricomincia da capo e si apre per lei uno spiraglio di rinascita. Le quattro parti si compongono di un numero decrescente di capitoli: dieci la prima, nove la seconda, otto la terza e appena quattro la quarta.

Il libro si apre con l'arrivo di Miguel, fidanzato della protagonista Estela, a casa della ragazza. Il motivo della visita è che i due ragazzi, che stanno insieme da più di un anno, hanno deciso di ufficializzare la loro relazione coinvolgendo le famiglie, e perciò Miguel sta per essere presentato alla famiglia di lei, la famiglia Lavalle. Questa è composta dal capofamiglia Armando Lavalle, argentino di nascita, ma trapiantato a Barcellona ormai da anni, che gestisce una piccola impresa di trasporti, sua moglie Petra Puigbó in Lavalle, catalana, che è una casalinga, Estela, figlia maggiore, che ha diciannove anni ed è una studentessa universitaria, e la figlia sedicenne Alexandra.

Miguel viene accolto sulla soglia dalla sua fidanzata; gli si presenta subito Alexandra, un'adolescente frizzante e civettuola, e poco dopo incontra per la prima volta i coniugi Lavalle, ai quali ha portato in regalo dell'ottimo vino. Miguel ha modo di notare la serietà del capofamiglia, ma la sua affabilità ed educazione fanno rapidamente breccia nel cuore della madre Petra. Quella sera, dopo la cena, Estela accompagna alla porta il proprio fidanzato, rassicurandolo sulla buona impressione che ha certamente fatto alla propria famiglia.

Il giorno dopo, Estela racconta l'accaduto alla sua migliore amica, Fina, e le due scherzano sul fatto che, mentre Estela è ormai fidanzata ufficialmente, Fina invece non riesce a trovare il ragazzo per lei, e la colpa di ciò potrebbe essere attribuita o alla sfortuna, o al fatto che questa ha uno spirito troppo libero per legarsi davvero a qualcuno. Quello stesso giorno, Estela incontra Miguel, che è venuto a prenderla all'università; dopo essersi scambiati delle parole d'amore e dei baci appassionati sulla motocicletta di quest'ultimo, viene riaccompagnata a casa. Sdraiata sul letto, la ragazza ripensa al loro primo incontro, avvenuto non si sa se per caso o per destino in una giornata costellata di sfortune. Riflette su quanto la sua vita, dopo aver incontrato Miguel, si sia trasformata nel più roseo dei sogni e prova paura all'idea di quanto potrebbe soffrire se questo ciclo positivo si interrompesse, profetizzando drammaticamente le tragiche avversità che sta per sperimentare. Il giorno successivo, Estela si reca presso gli uffici della ONG Acción de Ayuda Directa, presso cui svolge l'attività di volontaria. Lì ha una conversazione con Modesto, suo superiore ma anche caro amico, la cui moglie è incinta all'ottavo mese. Mentre sta lavorando, Estela scorge dalla finestra qualcosa che la fa impensierire, catturando l'attenzione di Modesto. La giovane gli spiega quindi che ha appena visto dal vetro una donna che appare in attesa di qualcosa, una donna che aveva già notato, con indosso gli stessi vestiti, il giorno precedente fuori dalla propria università. In entrambe le occasioni, si sente osservata da lei, ma lì per lì liquida il fatto come una curiosa coincidenza. Torna quindi a casa, trovando suo padre sul divano a vedere una partita di calcio della nazionale argentina. Armando Lavalle è un grande appassionato di questo sport e le partite sono l'unico momento in cui il suo accento argentino riemerge con forza, portando con sé una serie di espressioni colorite e una concitazione che Estela è abituata ad associare al padre esclusivamente in queste occasioni. Alexandra, dopo aver stuzzicato per un po' il padre, per il quale comunque prova un affetto smisurato, si reca da Estela per rivolgerle una richiesta di aiuto: vuole che le fornisca una copertura per andare ad assistere

all'esibizione live del ragazzo con cui si sta frequentando, il quale suona in un gruppo. Dopo essersi fatta pregare a lungo, Estela accetta, pur essendo molto preoccupata. Rimasta sola, Estela si mette a sfogliare il proprio atlante geografico per osservare le pagine dedicate all'Argentina: è infatti profondamente affascinata da questa terra, pur avendo vissuto lì solo i primissimi anni della sua vita, di cui ricorda poco o niente. Prova un legame speciale, ma non lo condivide con nessuno dei suoi familiari: Alexandra non ne è affatto incuriosita, mentre i suoi genitori, che pure si sono conosciuti e sposati lì (la madre è spagnola), vivendoci per lungo tempo, non parlano mai dell'Argentina in famiglia.

Passa un altro giorno. Estela è in casa e sta guardando fuori dalla finestra aspettando l'arrivo del suo fidanzato, che sta per passare a prenderla. All'improvviso, in piedi sul marciapiede di fronte a casa, nota la stessa donna che aveva già visto in due occasioni. Stavolta Estela si sente davvero spiata e chiama anche Alexandra per chiederle se la conosce, ma la sorella minore risponde di non averla mai vista prima. Quando, infine, arriva Miguel ed Estela scende in strada per entrare nella sua macchina, la donna scompare.

Successivamente, Estela è a pranzo con la famiglia. In via del tutto eccezionale, stanno mangiando con la televisione accesa, per ascoltare le notizie relative allo sciopero dei camionisti in corso. Il padre di Estela è molto nervoso al riguardo, perché teme per la sua attività. C'è una discussione a tavola in cui l'uomo si scontra molto duramente con le due figlie, poiché entrambe, e soprattutto Estela, appoggiano posizioni decisamente libertarie. Il genitore, invece, si schiera dalla parte del metodo del "pugno di ferro" e a un certo punto sembra lasciarsi sfuggire qualcosa relativamente a una guerra in Argentina, quando interviene Petra che pone fine alla conversazione con fermezza. In cucina, Estela e Alexandra chiedono delucidazioni alla madre, la quale risponde che Armando è un uomo che si è formato sotto la dittatura in Argentina e ha delle vedute che, sebbene possano essere considerate estremiste, sono semplicemente figlie di un tempo che ormai non c'è più. Alexandra accantona presto la questione; Estela, invece, non è soddisfatta della spiegazione sommaria e sente che c'è dell'altro non detto, ma attribuisce la sua inquietudine alla voglia di andarsene di casa per cominciare la sua vita con Miguel.

La seconda parte del libro comincia con un'uscita al bar di Estela e Fina, in cui le due finiscono di nuovo a fare confronti tra la serietà di Estela nel suo impegnarsi con

Miguel e la leggerezza di Fina, che passa il tempo a civettare con un ragazzo seduto al tavolino di fronte. Estela se ne va per prima ma, mentre è impegnata a guardarsi indietro per controllare se, in sua assenza, l'oggetto delle attenzioni della sua amica abbia già cominciato a provarci con lei, viene fermata da qualcuno di inaspettato: la donna che ha passato gli ultimi giorni a spiarla. Trovarsela davanti provoca in Estela una strana sensazione di angoscia, specialmente quando si accorge che la donna non solo parla con accento argentino, ma ha anche delle incredibili somiglianze fisiche con lei stessa. La donna si presenta come Ana Cecilia Mariani, di Buenos Aires, mostra di conoscere diversi dettagli sulla vita privata della ragazza e la prega di ascoltare una cosa terribilmente importante che deve raccontarle: tutto ciò risveglia in Estela una curiosità così grande che accetta di seguirla fino a un bar all'aperto. Lì la sconosciuta le racconta la storia della propria sorella, una donna di nome Graciela Mariani, una persona profondamente altruista, che si batteva per molte cause onorevoli e sentimentalmente legata a un suo compagno attivista, Claudio Granados. Ana Cecilia le narra anche della storia recente dell'Argentina, del colpo di stato del 1976 e delle sparizioni di tante persone che si susseguirono negli anni della dittatura. A detta dell'argentina, Graciela fu una di queste, arrestata insieme al loro fratello Roberto e allo stesso Claudio da un drappello di militari in quanto ritenute persone indesiderate dal regime dittatoriale, per via del coinvolgimento con sindacati e gruppi a difesa dei diritti umani. Mentre Claudio e Roberto furono uccisi subito, Graciela fu tenuta in vita quanto bastava perché desse alla luce la bambina che portava in grembo, la quale le fu subito sottratta, mentre lei morì pochi giorni dopo. Al termine dell'agghiacciante racconto, Estela domanda cosa abbia a che fare con lei questa storia. A quel punto, Ana Cecilia le rivela con grande emozione che quella persona era sua madre. Estela reagisce con stupore e orrore. Quando la ragazza le dà della pazza, Ana Cecilia le mostra anche una foto di Graciela a vent'anni, la quale presenta una somiglianza stupefacente con Estela stessa. Pur scossa, la ragazza continua a rifiutarsi di credere; a supporto della sua tesi, Ana Cecilia insiste aggiungendo ulteriori dettagli sulla vita privata di Estela di cui è a conoscenza e le fa una rivelazione finale ancora più terribile: la persona che Estela chiama padre è in realtà uno dei militari che ha torturato la sua vera madre, Graciela, fino alla morte. Sconvolta, Estela fugge via.

Una volta a casa, Estela non riesce a smettere di pensare a ciò che le ha detto quella donna. La sua memoria torna a tutte le volte in cui svariate persone hanno sottolineato quanto poco somigliasse agli altri membri della famiglia, mentre tante cose,

invece, la accomunano a quella Graciela Mariani, dall'aspetto fisico alle idee libertarie. Atтанagliata dai dubbi, decide di rivolgersi al suo amico Modesto della ONG, per farsi dare informazioni più approfondite su quello che successe ai tempi della dittatura. Da un articolo di giornale mostratole da Modesto, apprende che effettivamente era pratica comune tra i soldati dell'esercito "spartirsi" i figli dei *desaparecidos* che uccidevano. L'uomo le racconta, inoltre, della nascita del movimento delle Madri e Nonne di Plaza de Mayo e dei ricongiungimenti tra questi bambini ormai cresciuti con le proprie, vere famiglie, che continuano ancora oggi. Modesto si offre di procurarle altro materiale al riguardo ma, sapendo delle origini argentine della sua amica, decide di chiederle se si tratta di pura e semplice curiosità. Mentendo, Estela afferma di sì e lo ringrazia, andandosene.

La giovane si reca quindi a trovare la nonna materna. Con la scusa di un saluto veloce, cerca di farsi raccontare qualcosa in più del passato dei suoi genitori rispetto al poco che già sa, ma si rende conto che anche la nonna è all'oscuro di molte cose, poiché né Armando né Petra sono mai stati aperti a parlarne. Apprende però alcune informazioni sul passato della madre e inoltre che il padre collaborava, effettivamente, con l'esercito, sebbene la nonna non sapesse in che misura.

Quando la nonna le racconta di conservare ancora le lettere che Petra inviava dall'Argentina, Estela insiste per farsi mostrare quella in cui si faceva per la prima volta menzione di lei stessa, sperando che fugasse ogni dubbio sul fatto di essere effettivamente figlia naturale di Petra. Tuttavia, la suddetta lettera risale ai giorni successivi alla sua nascita, e la nonna spiega di non essere mai stata informata da Petra sulla gravidanza, affermando che la figlia aveva voluto annunciarglielo solo quando ormai le cose erano andate a buon fine per non far preoccupare i genitori per via della grande distanza. Sebbene sembri una scelta logica e non sia né una conferma, né una smentita delle parole di Ana Cecilia Mariani, quella coincidenza fa sì che il dubbio penetri sempre di più dentro Estela, che quella sera stessa racconta tutto a Miguel, lasciandosi andare a un pianto liberatorio tra le sue braccia a causa dello stress e della paura che ormai prova.

Nella terza parte, Estela riceve un pacco misterioso durante il weekend. Inizialmente pensa che siano i documenti che le aveva promesso Modesto, ma poi si rende conto che è un plico inviatole da Ana Cecilia Mariani. Vi trova la fotocopia della denuncia sporta per la sua stessa scomparsa da parte di quella che sarebbe sua nonna,

ovvero la madre di Ana Cecilia e dei *desaparecidos* Graciela e Roberto. Tra gli altri documenti contenuti nel pacco, Estela trova un biglietto firmato dalla donna con un numero di telefono, un indirizzo e l'invito a incontrarsi per parlare.

Il lunedì si reca presso la ONG a prelevare i documenti richiesti, e si confida con Modesto riguardo alla possibilità di essere lei stessa figlia di *desaparecidos*. Giunta a casa, durante la lettura del materiale, si imbatte in un articolo su Carla Artés, la cui storia ha molti punti in comune con quella che sembra essere la sua, eccezion fatta per i maltrattamenti continui che questa subiva dalla propria famiglia adottiva.

Estela si convince così a fare visita ad Ana Cecilia Mariani. Scopre che la donna è ospite a casa di Jacinta, un'argentina sposata con un catalano, membro dell'Associazione che ha collaborato per il suo ritrovamento. Le due parlano a lungo delle modalità con cui Ana Cecilia è riuscita a ritrovare Estela. Dopo il dialogo con la presunta zia, Estela è così piena di incertezze che non se la sente di tornare a casa, perciò si fa ospitare per la notte da Fina.

Il mattino successivo, Estela si fa accompagnare da Miguel a casa propria. Aspetta che tutti siano usciti e si introduce nell'appartamento, che passa al setaccio insieme al proprio fidanzato in cerca di un qualche tipo di indizio. Finalmente, in camera dei genitori, trova una scatola in fondo all'armadio: essa contiene non solo delle fotografie di tanti militari presenti al matrimonio dei suoi genitori, ma anche e soprattutto il risultato di un esame medico che certifica la sterilità di Petra. Estela è agghiacciata dal ritrovamento, poiché identifica inesorabilmente anche Alexandra come figlia di un'altra coppia di *desaparecidos*.

All'inizio dell'ultima parte, Estela torna a fare visita ad Ana Cecilia Mariani, ammettendo di avere trovato conferma che ciò che le ha raccontato è la verità, e la chiama zia per la prima volta. Si fa però promettere che non denuncerà Armando Lavalle per le sue malefatte, poiché non vuole ancora che Alexandra sia messa al corrente della verità. Seppur a malincuore, la zia acconsente e le due si scambiano un abbraccio. Estela si reca quindi a parlare con la madre; le dice a bruciapelo di aver scoperto di essere stata adottata e vuole sentire la sua versione dei fatti di quel tempo. La madre le racconta che suo padre ha portato a casa sia lei, sia Alexandra, in quanto figlie di donne morte di parto destinate all'orfanotrofio, e le rivela inoltre che, prima della sorella minore, c'era stato anche un fratellino, morto prematuramente. Estela è scioccata e, sebbene Petra provi a rassicurarla sul fatto che Armando Lavalle non ha mai

fatto del male a nessuno, accusa la madre di aver soltanto voluto chiudere gli occhi di fronte alla verità. In seguito, affronta lo stesso discorso con il padre adottivo. Egli cerca di giustificarsi, negando di aver mai torturato Graciela Mariani, ma non riesce a negare di essere stato presente. Questi, di fronte alla freddezza di Estela e alla sua manifesta volontà di volersene andare di casa per vivere con Miguel, non può far altro che piangere e chiedere perdono. Estela sa che i suoi genitori adottivi la amano, ma non può più vivere sotto quel tetto; dopo aver definitivamente tagliato i ponti con Armando Lavalle, che nonostante tutto non riesce a odiare, gli volta così le spalle.

La scena finale mostra il trasloco di Estela e i suoi saluti con Alexandra, che è in parte invidiosa, in parte addolorata, per la decisione della sorella maggiore, di cui non riesce a capire il motivo. Come ultimo ammonimento, la ragazza le dice che un giorno anche lei andrà in cerca della memoria degli esseri perduti, creando ancora più confusione nella recalcitrante sorellina.

Infine, Estela e Miguel si allontanano in macchina, pronti per iniziare una nuova fase della loro vita insieme.

2.3 I personaggi

La protagonista assoluta di questo libro è Estela Lavalle, che in seguito impariamo a conoscere come Estela Granados Mariani. Il narratore onnisciente segue Estela in ogni momento della narrazione e gli altri personaggi svolgono una funzione di contorno, delineando il suo mondo.

Estela ha diciannove anni. Vive a Barcellona, ma è di origini argentine da parte di padre. Vive con il padre, la madre e una sorella, più piccola di tre anni, di nome Alexandra. Ha un fidanzato ufficiale, Miguel, e una migliore amica, Fina. Estela divide il suo tempo tra lo studio universitario e l'attività di volontariato che svolge presso l'organizzazione non governativa AAD, Acción de Ayuda Directa. È una ragazza riflessiva, introversa, con una vena di pessimismo e drammaticità.

Una vieja profesora de literatura, después de leer varias redacciones tuyas, le había dicho que tenía un sentido trágico de la existencia, incluso a veces épico, apasionado y turbolento, y ella, bromeando, le había recordado que al ser su padre argentino y haber nacido ella misma en la República Argentina, a lo peor todo era por esas raíces y porque en su casa se oían mucho tangos [...]. (pagg. 25-26)

Estela nutre un profondo interesse per tutto ciò che riguarda l'Argentina, la sua storia e la sua cultura, sebbene sia l'unica della famiglia: Alexandra non è affatto incuriosita dalla sua terra d'origine e i suoi genitori non amano parlare dell'Argentina e il periodo in cui vi hanno vissuto è un argomento tabù in casa. È inoltre una ragazza intimamente altruista, come dimostra il suo impegno nel volontariato, e che si impegna in prima persona per le cause che ritiene giuste. Spesso nel parlare dimostra di essere dotata di una certa vena ironica, tenendo in serbo le sue battute specialmente per la sorella Alexandra e la migliore amica Fina.

Armando Lavalle è il padre adottivo di Estela. Nato in Argentina, lavorava per l'esercito nel periodo della dittatura militare. Da più personaggi nel libro viene confermato che ricopriva un incarico nella logistica, ma se effettivamente svolgesse un ruolo attivo nelle torture alla ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) o meno è un mistero insoluto, lasciato all'immaginazione del lettore – nonché della stessa Estela. Quello che è indubbio è il fatto che, qualsiasi grado rivestisse, era di una certa importanza, dal momento che le foto del matrimonio rinvenute da Estela in uno scomparto segreto del suo armadio lo ritraevano in compagnia di ufficiali dell'esercito. Armando Lavalle è una persona estremamente seria, composta, dallo sguardo penetrante, padre severo, marito autoritario, gran lavoratore: un vero e proprio *pater familias* d'altri tempi. È anche una persona molto pragmatica, come si può inferire dalle sue critiche, piuttosto dure, all'organizzazione di volontariato di Estela, che considera un covo di utopisti pieni di grilli per la testa. Il suo essere pragmatico, tuttavia, ha anche dei risvolti molto positivi, come per esempio la sua capacità di adattamento che gli ha permesso, non appena immigrato in Spagna dall'Argentina, di mettere in piedi una redditizia attività di trasporti e di integrarsi subito nel suo nuovo ambiente, adottando molto presto il catalano come lingua principale parlata in casa. L'unico momento in cui Armando si lascia andare è quando guarda una partita di calcio alla televisione, soprattutto le partite della sua amata nazionale argentina.

Su apariencia tranquila, estable, su cara impertérrita, su talante hosco,
su seriedad congénita, desaparecían como borrados de un plumazo.
Era otra persona. (pag. 34)

In lui avviene una vera e propria trasformazione, persino linguistica, dal momento che recupera l'accento e la parlata tipici della variante argentina dello spagnolo. La passione per il calcio toglie ad Armando ogni freno, facendo riaffiorare quindi, oltre alla sua

emotività, anche un'identità nazionale sempre repressa, in quanto appartenente a un passato che vorrebbe cancellare completamente.

La moglie di Armando e madre adottiva di Estela è Petra Puigbó. Petra e Armando si sono conosciuti in Argentina, dove lei era andata a lavorare come segretaria dell'ambasciata spagnola, intenzionata ad allontanarsi dalla propria città natale, Barcellona, in seguito a una delusione amorosa. Alla fine del romanzo rivelerà di aver scoperto, dopo il matrimonio con Armando, di essere sterile e di come il suo desiderio di maternità era stato soddisfatto quando Armando le aveva portato a casa la neonata di una donna morta di parto. Si tratta della stessa Estela, cresciuta poi con grande amore. A Estela aveva fatto seguito un altro nascituro, un bimbo scomparso dopo poco tempo, e in seguito la piccola Alexandra. Durante il confronto con Estela, alla fine del romanzo, Petra ammette di avere sospettato che i neonati affidatigli dal marito potessero essere in realtà figli di *desaparecidos*, ma di non aver voluto approfondire in virtù del fortissimo legame d'amore che ormai la legava alle figlie adottive. Da allora la sua paura più grande è stata che qualcuno venisse a reclamarle, paura che si concretizza e costituisce il fulcro stesso del romanzo. Estela e Alexandra considerano Petra la più malleabile tra i suoi genitori, ma allo stesso tempo la donna nasconde un lato determinato.

[...] sabían que raramente se enfadaba debido a su talante dulce y bondadoso, pero que cuando lo hacía... hasta su marido prefería callar.
(pag. 52)

Alexandra è la sorella, o meglio, sorella adottiva di Estela. È una ragazza di sedici anni, dalla bellezza fresca ed esuberante. Spesso le persone che conoscono entrambe le sorelle tendono a fare commenti sulla loro scarsa somiglianza fisica, ma in realtà le due sono molto diverse anche per quanto riguarda il carattere: mentre Estela è tranquilla e riflessiva, Alexandra è un vulcano di energia, impertinente, vivace e maliziosa. All'interno della famiglia, ha un legame particolare con il padre: le piace stuzzicarlo e provocarlo, ma lo ama profondamente. Come si scoprirà nel romanzo, anche Alexandra non è figlia naturale di Armando e Petra, bensì di una *desaparecida* dall'identità sconosciuta. Tuttavia, dal momento che Estela la ritiene ancora troppo giovane e fragile per conoscere la verità, rimanda il momento della rivelazione, lasciando che possa ancora godersi ciò che le rimane dell'adolescenza con quella che crede essere la sua vera famiglia alle spalle.

Ana Cecilia Mariani è una donna argentina che si rivelerà essere la zia naturale di Estela. La protagonista entra in contatto con lei un pomeriggio sulla Diagonal, dopo essere stata seguita e osservata dalla donna in molte occasioni nei giorni precedenti, tanto da destare in lei una certa angoscia. La prima volta, agli occhi di Estela appare come una donna di poco più di trent'anni, curata e ben vestita. Quando ha modo di vederla più da vicino, la descrive così:

Los treinta y poco años de su primera impresión se convertían ahora en unos treinta y cinco aproximadamente, uno arriba uno abajo. Era atractiva, de ojos hermosos, brillantes, óvalo facial perfecto y labios bellamente dibujados, con el cabello corto, muy negro, modulado con gusto en torno a la cabeza. Tenía el cuerpo delgado, muy poco pecho, las manos finas y delicada, muy cuidadas, y unas pierna estilizadas que asomaban por debajo de la falda, detenida en el límite de su rodillas. Vestía con una sencillez no exenta de buen gusto. (pag. 68)

Ana Cecilia perse il padre quando era ancora molto piccola e riuscì a completare gli studi e a condurre una vita dignitosa grazie ai sacrifici della madre e dei fratelli più grandi (la sorella maggiore, Graciela, madre di Estela, e il fratello di mezzo, Roberto). Dopo l'arresto e l'uccisione di Graciela e Roberto, Ana Cecilia rimase sola con la madre. Per lunghi anni, le due si buttarono anima e corpo nella ricerca della nipote, figlia di Graciela nata durante la prigionia della ragazza; ricerca portata avanti da sola dopo la morte dell'anziana madre. Ana Cecilia è infatti una persona estremamente determinata e piena di risorse, come dimostra il fatto di essere riuscita a rintracciare Estela nonostante le precauzioni prese dai Lavalle. Sebbene disprezzi Armando Lavalle per i crimini di cui lo ritiene responsabile, ossia aver torturato Graciela e sottratto la nipote, e intenda denunciarlo, si dimostra comprensiva nei confronti di Estela quando quest'ultima le chiede di non farlo per salvaguardare la sorella minore.

Un altro personaggio secondario, ma molto rilevante per la narrazione, è Miguel, il fidanzato di Estela. Lui e la protagonista sono fidanzati da circa un anno e la loro relazione procede stabilmente e con intenzioni serie; proprio all'inizio della narrazione, Miguel viene presentato ai genitori di Estela, e i due hanno nei loro piani la convivenza, progetto che si realizzerà alla fine del romanzo. Si sa che Miguel ha una sorella maggiore, la quale vive già da sola in un appartamento che si offre di "prestare" al ragazzo e a Estela come punto d'appoggio temporaneo durante una sua permanenza all'estero, e un fratello minore. Apprendiamo, inoltre, che il padre di Miguel è piuttosto severo, poiché viene data per certa una sua reazione adirata alla prospettiva della

rimozione con il carro attrezzi dell'auto di famiglia. Più volte, nel libro, personaggi diversi descrivono Miguel come un bel ragazzo. Già nel primo capitolo, Alexandra, quando le viene presentato Miguel, scherza con la sorella sull'aspetto fisico del fidanzato:

Alexandra mirò a su hermana.

–No sé de dónde sacaste lo de que era feo. A mí me parece bastante bien. (pag. 10)

Anche Ana Cecilia Mariani, zia di Estela, per rompere il ghiaccio all'inizio della prima conversazione a casa di Jacinta, fa un commento su di lui:

–Aquel muchacho... ¿es tu novio?

–Sí. Se llama Miguel.

–Es guapo. (pagg. 131-132)

Inoltre, viene descritto come educato e affabile: le sue buone maniere vengono sottolineate specialmente dalla madre di Estela, che ne rimane affascinata.

[...] ¿Qué dijo tu madre además de caérsele la baba?

–Que era guapo, muy educado, que vestía bien, que parecía listo...

(pag. 15)

Miguel è un personaggio che si dimostra sempre disponibile, comprensivo e premuroso nei confronti di Estela; ama molto la sua fidanzata e le rimane accanto di fronte a tutte le avversità.

Un'altra persona molto vicina a Estela è Fina, la sua migliore amica. Fina è una ragazza dal carattere opposto rispetto alla protagonista: è estroversa, civettuola e poco propensa ai legami duraturi con i ragazzi. Da quando Estela si è fidanzata ufficialmente, Fina la sente più distante e “noiosa”, e non manca di farglielo notare scherzosamente; prova tuttavia una punta d'invidia nei confronti dell'amica, perché sta sperimentando il vero amore che lei si sente così lontana dal trovare. Si può inferire dal romanzo che lei e Fina sono compagne di università, dato che si ritrovano per chiacchierare nelle pause tra le lezioni e nel capitolo 25 Estela usa la scusa dello studiare insieme per potersi fermare a dormire a casa sua. Quando Estela ha la conferma di non essere figlia naturale di Armando e Petra e non se la sente di tornare a casa, Fina non le fa mancare il suo appoggio, rendendosi disponibile a ospitarla, a mentire per lei e fornirle tutto il supporto di cui ha bisogno.

L'ultimo personaggio degno di menzione è Modesto Sanjuán, il presidente della ONG in cui Estela lavora come volontaria, la Acción de Ayuda Directa (AAD). Modesto ha trentacinque anni; la sua compagna, di nome Mercedes (nel capitolo 21 si riferisce a lei chiamandola con il soprannome Merche, comune abbreviazione di Mercedes), è incinta di otto mesi. A prima vista si presenta come una persona che non cura il proprio aspetto in modo particolare:

Con su barba, su cabello desaliñado y su estampa de perpetuo contestatario, era el vivo ejemplo de persona comprometida por una causa [...]. (pag. 28)

Modesto ha partecipato a molte spedizioni di volontariato, conosce personalità piuttosto importanti nel campo delle associazioni umanitarie e non governative ed è una persona che si prodiga per gli altri e per ogni causa che ritenga giusta. Viene dipinto come una persona molto in confidenza con Estela, tanto che si scambiano battute, telefonate – quando Modesto telefona a casa Lavalle e risponde Alexandra, è chiaro al lettore dalla reazione della sorella minore che non è la prima volta che succede – e addirittura è una delle prime persone a cui la ragazza paventa la possibilità di essere una delle figlie di *desaparecidos*.

2.4 Lo spazio e il tempo

Il libro si svolge interamente nella città di Barcellona. Si fa riferimento a diversi luoghi della città (la Diagonal, il quartiere dell'Eixample) e anche a un paesino nella periferia della città stessa, Montornés. Viene fornita al lettore un'immagine molto dinamica, moderna e viva della città, con persone di ogni tipo che invadono gli attraversamenti pedonali, diversi locali all'aperto pieni di vita, sciame di studenti all'uscita dell'università, ambulanze che sfrecciano lungo la Diagonal. Inoltre, appaiono menzionati luoghi ben precisi dell'Argentina: la città di Buenos Aires, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), la località di Isidro Casanova, e gli altri in cui si sono svolti gli antefatti della vicenda. Gli spazi chiusi all'interno dei quali si svolgono le varie vicende narrate (la casa dei Lavalle, gli uffici dell'AAD, la casa della nonna, ecc.) vengono descritti con grande precisione spaziale relativamente alla distribuzione delle

stanze, sistemazione del mobilio e così via, segno dell'attenzione dell'autore ai particolari e della sua volontà di dare un taglio molto visivo alla sua narrazione.

Per quanto riguarda il tempo, la storia è ambientata nell'anno 1998, durante la primavera, come affermato dall'autore nelle note finali alla sua opera. È emblematica la scelta della primavera come stagione in cui ambientare simili vicende, poiché è un periodo dell'anno universalmente considerato come la stagione dei nuovi inizi, in cui si celebrano il risveglio e la rinascita, e in un certo senso Estela, alla fine del libro, si affaccia alla sua nuova vita, sperimenta la sua rinascita come Estela Granados Mariani e si prospetta per lei un nuovo inizio insieme al fidanzato Miguel. L'arco di tempo in cui si svolge il racconto non è facilmente calcolabile, ma di certo non è molto lungo: il tutto occupa lo spazio di qualche giorno. La mia stima personale, seppur imprecisa, non supera le due settimane. Questi dati temporali non vengono menzionati esplicitamente durante la narrazione, ma si può inferire molto facilmente, per lo meno, che l'anno di ambientazione sia il 1998, sommando la data presente nel documento rinvenuto dalla protagonista nel capitolo 20 e la più volte menzionata età della stessa. Dal momento che il libro è stato pubblicato proprio nel 1998, si può affermare che, al momento della stesura e pubblicazione, si trattasse di un libro ambientato nel presente. Tuttavia, molte delle vicende a cui si fa riferimento sono fatti storici o di finzione storica accaduti negli anni Settanta del XX secolo.

In generale, il libro è intenzionalmente molto chiaro dal punto di vista degli spazi e dei tempi, o comunque fornisce abbondanti elementi che permettono di contestualizzare, proprio perché intende riportare, e denunciare, fatti storici ben precisi.

2.5 Lo stile

La memoria de los seres perdidos presenta un narratore esterno onnisciente, che è al corrente di tutti i fatti, sa quello che pensano i personaggi e conosce i loro sentimenti. Questi fatti vengono narrati al passato remoto (in spagnolo, *pretérito indefinido*).

Dal punto di vista sintattico, l'opera è caratterizzata dalla spiccata prevalenza di strutture paratattiche. Come affermato dall'autore stesso, nell'intervista riportata nel capitolo I dell'elaborato, l'aspetto più distintivo dello stile di Jordi Sierra i Fabra è la massiccia presenza di dialoghi: “Una de mis normas es que lo que puedan contar dos personajes dialogando, que no lo cuente el narrador”.

A Sierra i Fabra piace pensare alle scalette che scrive per i suoi romanzi come a copioni cinematografici: per sua stessa ammissione, ogni capitolo è una scena. È per questo che questo libro, come gran parte della sua vastissima produzione letteraria, è dominato dagli scambi di battute tra personaggi, scambi serrati di brevi battute, poiché, come da lui stesso sottolineato: “[...] la gente habla, y además no habla con parrafadas de cincuentas líneas”. Il dialogo è il meccanismo discorsivo che maggiormente favorisce l’immedesimazione del lettore. Un’abbondanza di dialoghi provoca l’accelerazione del ritmo, coinvolgendo un lettore sempre più abituato al ritmo narrativo dei prodotti audiovisivi (Lluch Crespo, 2005: 145).

Dal punto di vista lessicale, il linguaggio utilizzato dall’autore è generalmente facile da comprendere, non tanto per una scelta orientata alla fascia d’età verso la quale è rivolto questo libro – si tratta comunque di un pubblico di adolescenti –, quanto per la tendenza dello stesso Sierra i Fabra a esprimersi in maniera semplice. Non mancano, però, momenti in cui il linguaggio diventa particolarmente poetico ed evocativo.

Los ojos de Graciela Mariani le sonrieron desde el confín más distante de su amenazado universo. (pag. 82)

[...] la escena pareció un milagro de calma en mitad de la tempestad de sus sentidos. (pag. 152)

Grazie a questa varietà, il libro risulta quindi fruibile da un pubblico molto ampio, che parte dagli anni dell’adolescenza o preadolescenza fino ad arrivare al lettore adulto. Come Jordi Sierra i Fabra stesso ci tiene a specificare (si veda sempre § 1.2.2), il suo lessico non è condizionato dal tipo di lettore che ha in mente o al pubblico a cui si sta rivolgendo, semplicemente perché non è solito scrivere i suoi romanzi prefissandosi un “destinatario tipo”.

Muchos autores te dirán, “No, yo cuando escribo me pongo una fotografía tuya, en la mesa, y entonces te miro a ti, y sí que hago un libro para una chica de veinte años”. Yo no. [...]

Escribo novelas: niños, a jóvenes, adultos... pero no cambio el chip. No uso un lenguaje distinto para hablarte a ti, o a tu padre o a tu abuelo. Esto sería impostar. Yo escribo como hablo yo.

Sierra i Fabra si dimostra molto abile nella mimesi del parlato e in grado di dare una “voce” diversa a ogni personaggio, in particolare distinguendo abilmente tra i personaggi adolescenti o comunque giovani (Estela, Fina, Alexandra, Miguel) e quelli

di mezz'età o addirittura anziani (Armando, Petra, la nonna materna della protagonista). Prendendo a esempio proprio il personaggio della nonna Valentina, salta all'occhio l'abbondanza di vocativi di tipo vezzeggiativo che usa per rivolgersi alla nipote: *cariño*, *cielo* (pag.91), *hija*, *corazón* (pag. 96). Il suo modo di parlare e i suoi discorsi sono efficaci imitazioni della voce di una persona anziana.

[...] Menos tele y menos tonterías con las que perdéis el tiempo ahora, y ya está. (pag. 92)

–Casadas me gustaría veros antes de morirme. Con bisnietos ya no digo, pero casadas... (*ibid.*)

Per quanto riguarda i personaggi di età adolescenziale o poco più, Sierra i Fabra è in grado di riprodurre molto fedelmente il linguaggio giovanile, imitandone il ritmo del discorso (i dialoghi tra Estela e Fina sono molto più serrati rispetto a quelli che la protagonista intrattiene con i propri genitori, per esempio) e il lessico utilizzato (modi di dire, espressioni, parole volgari).

–[...] ¿Por qué no le llamas tu?

–¿Yo? –fue como si le hubiese sugerido que se pegara un tiro-. Sí, claro. No tengo nada mejor que hacer que ir detrás de un tío.

–Si te gusta...

–Ya, pero como se lo hueela, adiós.

–Mujer...

–Cómo se nota que ya tienes novio y estás fuera de órbita. (pag.45)

Tuttavia, è da sottolineare che i personaggi giovanili della storia, di cui si può inferire l'estrazione sociale "borghese", parlano in maniera piuttosto corretta, eccezion fatta per poche espressioni. Inoltre, risalta nel loro modo di parlare l'assenza di parole tipiche del più criptico *argot* (gergo giovanile). Dal momento che sono beneducati e presumibilmente di buona famiglia, le volgarità nel testo si riducono a poche imprecazioni (es. il *Mierda* di Estela a p. 47, alcuni *jo* – abbreviazione di *joder* – di Alexandra). I personaggi che utilizzano le espressioni più scurrili sono Fina e Miguel.

–¿No me digas? –se envaró Fina-. No me lo habías contado, so guarra. ¡Es fantástico! (pag. 17)

–Coño, Estela, esto sí es... –buscó la palabra adecuada sin encontrarla. Por eso acabó diciendo–: Pregúntales a ellos y acaba con este rollo, ¿vale? (pag. 106)

Un altro aspetto interessante da evidenziare è quello relativo all'oralità di Armando, limitatamente però ad alcuni capitoli specifici (6 e 7), in cui Armando sta guardando la partita della nazionale alla televisione e si esprime, perciò, in spagnolo argentino. Un ulteriore rapido accenno allo spagnolo argentino si può notare nel capitolo 24, quando viene presentato il personaggio di Jacinta, la donna che ospita Ana Cecilia durante il suo soggiorno a Barcellona in cerca di Estela: per dare immediatamente connotazione al personaggio, Sierra i Fabra fa in modo che le sue prime, brevi battute presentino già tratti tipici dello spagnolo latinoamericano. La variante argentina dello spagnolo differisce considerevolmente da quella denominata "di Spagna". Precisamente, quella in cui i personaggi di Armando e, in misura minore, Jacinta, si esprimono nell'opera è il cosiddetto *castellano rioplatense*, parlato nella zona del Rio de la Plata, attorno a Buenos Aires. Evitando di soffermarsi sulla dimensione fonetica, che non viene graficamente riprodotta da Sierra i Fabra, il tratto morfologico più distintivo è l'impiego del *voseo*, sia pronominale, sia verbale.

–¿Pero vos viste eso? ¡Se lo regalamos! (pag. 43)

Nello spagnolo argentino, viene utilizzato il pronome di seconda persona singolare *vos* al posto di *tú*, e al plurale *ustedes* al posto di *vosotros*, con relativo adattamento della persona verbale.

–¿Cómo están? –se interesó con un claro acento argentino.
[...] –Las dejo hablar, no se preocupen. (pag. 134)

La memoria de los seres perdidos è un romanzo in cui si evidenziano anche altre caratteristiche che connotano le opere di Jordi Sierra i Fabra: le frasi brevi, che si succedono sulla pagina creando un ritmo veloce, intenso e incalzante, e più ampiamente parlando la concisione dello scrittore, che evita ogni ridondanza al fine di dare un'impressione di semplicità e pulizia. In questo romanzo, tale scelta – che pure è molto tipica dell'autore in generale – è ancora più accentuata e consapevole. Questo perché, al momento di scrivere un romanzo di denuncia con un tale peso, l'autore ha volutamente evitato particolari grotteschi, lunghe riflessioni e scene strappalacrime, raccontando la sua storia con un tono contenuto, pulito e sincero, in segno di rispetto per le vittime.

Per concludere, sono presenti nel romanzo due punti in cui lo stile che si riscontra non è quello dell'autore: il verbale della denuncia di scomparsa, in cui si

evidenzia l'uso di terminologia giuridica, e l'articolo de *El País*, in cui si nota il chiaro taglio giornalistico.

2.6 I temi

Il tema centrale de *La memoria de los seres perdidos* è il dramma dei *desaparecidos*. Tra il 1976 e il 1983, il regime militare del generale Jorge Videla si rese responsabile di gravissime violazioni dei diritti umani, in particolare della “sparizione” di circa 30.000 persone tra dissidenti e presunti tali, che venivano sequestrate, rinchiusi in luoghi segreti di detenzione e poi torturate e massacrate (Ortoleva & Revelli, 2000: 594). La dittatura militare, auto-definitasi “Proceso de reorganización nacional”, aveva tra i suoi obiettivi principali l'eliminazione totale dell'opposizione. La dottrina della “Seguridad Nacional” stabiliva che il paese fosse in guerra contro un nemico interno, il sovversivo. I militari dipingevano se stessi come coloro che erano in dovere di curare quella società ferita e sanguinante ristabilendo l'ordine (Michils, 2005: 278). Dalla dichiarazione rilasciata dal tenente colonnello Hugo Pascarelli nel 1977 si può evincere quanto fosse imprescindibile per il regime la “crociata” di risanamento del paese: “La lucha que libramos no reconoce límites morales; se realiza más allá del bien y del mal” (in Alonso & Elisalde, 1997: 254). L'insieme delle operazioni di repressione dei dissidenti politici è passato alla storia con l'appellativo di *guerra sucia* (“guerra sporca”). I sovversivi o presunti tali venivano fatti sparire (da qui il termine eufemistico *desaparecidos*, che deriva dal verbo *desaparecer*, “sparire”) in retate notturne, sequestri segreti, a opera di gruppi paramilitari al servizio del regime, e detenuti illegalmente in centri di detenzione clandestini e improvvisati; tra questi, la famosa ESMA, Escuela de Mecánica de la Armada, che viene più volte menzionata nell'opera in quanto luogo di prigionia di Graciela Mariani. In queste carceri, per ottenere informazioni su veri o presunti nemici del regime, veniva regolarmente praticata la tortura. Un metodo diffuso per disfarsi di questi prigionieri politici in massa è la fine che viene riservata, nel romanzo, a Claudio Granados, padre di Estela, e a suo zio materno Roberto: il cosiddetto *vuelo de la muerte*, una forma di sterminio che consisteva nel caricare dei prigionieri torturati e narcotizzati in aerei diretti verso l'oceano, e lanciarli in mare ancora vivi. Nel 1977 si riunirono per la prima volta di fronte alla Casa Rosada, sede della Presidenza della Repubblica, le donne le cui figli erano stati tutti rapiti e

detenuti illegalmente e che poi sarebbero andate a confluire nel movimento delle Madri di Plaza de Mayo. Queste iniziarono a riunirsi tutti i giovedì, percorrendo silenziosamente la piazza, con le foto dei loro cari scomparsi in mano e il capo coperto da un fazzoletto bianco, originariamente il primo pannolino di tela utilizzato dai loro figli, da neonati; oggi è diventato il loro simbolo di protesta. A nulla valse la dura repressione, prima della polizia e poi dei militari, che uccisero la fondatrice originale del movimento, Azucena Villaflor. Le Madri continuano ancora oggi il loro appuntamento settimanale, portando avanti la missione di svelare i segreti dietro le sparizioni e chiedere giustizia per i loro cari. La dittatura in Argentina crollò nel 1982, dopo la sconfitta militare inflitta dalla Gran Bretagna nel corso della guerra per il controllo delle isole Falkland-Malvinas. Dal momento che questa guerra era stata promossa proprio dal regime per recuperare la popolarità e fiducia del popolo, ormai compromesse, la sconfitta militare diede il colpo di grazie alla dittatura e segnò la fine del suo potere (*ibid*: 595). Dalla restaurazione della democrazia nel 1983, con la vittoria alle successive elezioni di Raul Alfonsín, la ricerca dei *desaparecidos* da parte dei loro familiari, iniziata dalle Madri di Plaza de Mayo nel 1977, riprese con vigore ancora maggiore. Nel 1984 fu pubblicato il rapporto “Nunca Más”, una raccolta di testimonianze dei dieci anni più bui della storia dell’Argentina, e l’anno successivo fu dato il via ai processi prima contro i generali accusati di genocidio, e man mano a tutti i sottoposti e collaboratori. Tuttavia, la “solución de punto final” che, secondo le parole del personaggio di Ana Cecilia Mariani nel libro, si aspettavano alcuni aderenti al regime si concretizzò, prima con una legge chiamata proprio *Ley de Punto Final* (1986), e poi con la fortemente discussa *Ley de Obediencia Debida*, che prescriveva che si considerassero innocenti tutti i sottoposti dei generali, perché si erano limitati a eseguire gli ordini. Il processo di riconciliazione culminò nel 1990 con l’indulto ai generali.

La memoria de los seres perdidos, oltre a denunciare in maniera generale il genocidio perpetrato in Argentina, si focalizza su un crimine nello specifico: il rapimento sistematico dei figli e figlie dei *desaparecidos* detenuti che venivano poi dati in adozione illegalmente, spesso proprio alle famiglie dei militari stessi. La protagonista, Estela, è una di loro: una figlia di *desaparecidos*, nata in cattività e presa in custodia dalle famiglie di militari che non potevano averne. La stessa storia di una lunga scia di bambini e bambine, poi uomini e donne, inconsapevoli del fatto che le persone con cui sono cresciuti sono state molto spesso le responsabili della morte dei loro veri genitori. I ricongiungimenti di questi figli di *desaparecidos*, ormai adulti, con le rispettive vere

famiglie continuano ad avvenire ancora oggi, promosse da gruppi, istituzioni, campagne promosse negli anni da svariate associazioni. Molti figli e figlie di *desaparecidos* che hanno scoperto la loro identità si sono riuniti nel gruppo H.I.J.O.S., acronimo che sta per *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*: a metà degli anni Novanta, dopo aver preso coscienza del loro vissuto comune, questi hanno deciso di riunirsi per riscattare la memoria dei loro genitori e per cercare di rintracciare fratelli e sorelle spariti, attraverso esami del DNA e ricerche accurate e approfondite. Precursore di H.I.J.O.S., un altro movimento a cui fa riferimento nell'opera Sierra i Fabra, riversando nelle pagine del suo romanzo il suo precedente meticoloso lavoro di documentazione, è quello delle *Abuelas de Plaza de Mayo*. Nato distaccandosi da quello delle *Madres*, ha un obiettivo diverso: mentre oggi giorno le *Madres* si concentrano di più sulle rivendicazioni, le *Abuelas* si attivano per identificare i tanti bambini strappati alle loro famiglie naturali e adottati dalle famiglie dei militari. Non viene detto esplicitamente nel romanzo, ma si può supporre che Carlota, nonna materna di Estela, si sia quantomeno appoggiata a loro nella sua incessante ricerca della nipote.

CAPITOLO III
PROPOSTA DI TRADUZIONE DI *LA MEMORIA DE LOS SERES*
PERDIDOS

La memoria degli esseri perduti

*Ai desaparecidos
di tutto il mondo,
alle loro famiglie
e a coloro che hanno dedicato
la propria vita alla loro ricerca.*

Prima Parte

LUNA PIENA

La piccola rivoluzione ebbe inizio nell'istante in cui suonò il campanello.

E con essa scomparvero le ultime tracce di nervosismo.

Era giunta l'ora.

Il gran momento.

Estela stessa uscì dalla propria stanza e attraversò il corridoio della casa per andare ad aprire la porta. Alexandra, affacciandosi dalla camera da letto, la vide passare e le strizzò un occhio. Di là, in salotto, si udirono i movimenti dei suoi genitori, l'uno che si alzava dalla poltrona e l'altra che sospirava per la fine dell'attesa.

Estela si fermò solo un attimo, per voltare la testa e controllare il proprio riflesso nel piccolo specchio dell'ingresso. Non fece nulla. Ormai non ce n'era bisogno. A dire la verità, non si era mai sentita così bella. E non solo per l'aspetto fisico. Sorrise. Infine girò la maniglia con la mano destra e aprì. Il viso sereno e la figura di Miguel erano incorniciati dallo stipite della porta, stagliati contro la luce tenue e diffusa proveniente dalle vecchie scale alle sue spalle.

I due si guardarono. Entrambi sorrisero.

E poi si baciaron.

Dolcemente, sulle labbra.

«Ciao.» disse lui.

«Ciao.» disse lei.

«Come va?»

«Dai, entra.»

«Sì.»

Miguel entrò e lei chiuse la porta. Poi gli prese la mano libera, perché nell'altra portava un pacco regalo infiocchettato e incartato alla perfezione, per camminare insieme lungo il corridoio. La prima a farsi viva, chiaramente, fu Alexandra. Estela si fermò per la prima tappa.

«Alexandra...» cominciò la sorella maggiore.

«Ciao, cognato!» lo salutò questa con manifesta cordialità, senza lasciarle finire la presentazione.

E lo baciò su entrambe le guance.

I suoi occhi guizzavano, il suo sorriso era malizioso ma allo stesso tempo ingenuo, felice e radioso. Ovviamente era dalla sua parte. Come per ogni adolescente, l'amore aveva sempre il fascino di un'aureola magica che lo rendeva la Cosa-Più-Importante-Del-Mondo. Miguel la conosceva già molto bene da quello che raccontava Estela, quindi era preparato.

Lui ricambiò il sorriso.

Alexandra guardò la sorella.

«Perché mi hai detto che era brutto? A me non sembra così male».

«Oddio!» gemette Estela, senza offendersi per la battuta.

«Su, andiamo» prese l'iniziativa Alexandra, sorvolando sulla sua stessa battuta. «Non vedo l'ora di vedere le facce che faranno.»

Lei stessa si mise in mezzo ai due, li prese per un braccio e li trascinò verso il salotto. Pochi passi. Armando Lavalle era in piedi in mezzo alla stanza. La madre, Petra, accanto al tavolo già imbandito per la cena. La prima cena. Nel silenzio che si era creato, gli sguardi solcarono rapidi l'aria, moltiplicandosi e concentrandosi in due direzioni: quella dei genitori, sul nuovo arrivato, e quella del nuovo arrivato sui genitori, in particolare sul padre della propria ragazza. Fu come un lieve scambio di sensazioni, alla ricerca di una prima impressione che fornisse nuovi indizi o rafforzasse i preconcetti.

La più tranquilla era ancora Estela. Amava tutte le persone presenti nella sala in quel momento. In modi molto diversi, ma le amava. Erano il suo mondo, la sua famiglia e, per quanto riguardava ovviamente Miguel, anche il suo futuro. Era tutto lì.

Sarebbe andato tutto bene, senza dubbio.

«Papà, mamma» annunciò in tono solenne «Vi presento Miguel».

I due uomini tesero la mano destra nello spazio aperto tra loro. Se la strinsero con forza, guardandosi negli occhi. La serietà del padre di Estela non fece affievolire il sorriso del ragazzo. Quello scambio, di mani e sguardi, durò a malapena un paio di secondi, ma fu intenso. Fu Miguel ad allontanarsi per primo per rivolgersi poi alla madre della sua ragazza, che baciò deciso su entrambe le guance.

«Signora...».

Il volto di Petra Puigbó de Lavallo fu illuminato da un sorriso sereno, e subito dopo rivolse uno sguardo alla figlia maggiore. Fu breve e fugace, ma racchiudeva tutto un universo di sensazioni o, meglio ancora, di approvazioni. Tornò a fissare il ragazzo e, d'istinto, alzò la mano e gli strinse il braccio con un affetto per nulla simulato. Le sue parole furono più di un saluto. Furono un segno di pace e accoglienza.

«Benvenuto a casa nostra, caro.»

«Vi ho portato questo. Ho pensato che per festeggiare l'occasione...»

Le consegnò il pacco. La madre di Estela si profuse nei soliti convenevoli: «Ma non dovevi disturbarti», «Che gentile»... e iniziò a scartare il pacco che conteneva la scatola di legno di un Cava gran reserva. Nel mentre, Miguel si sentiva addosso lo sguardo di Armando Lavalle. L'uomo non aveva ancora aperto bocca. Aveva ragione Estela: metteva piuttosto in soggezione. E non perché fosse il padre della donna che amava, ma per la sua statura, i suoi occhi penetranti, la sua serietà. Estela l'aveva definito come un "uomo silenzioso che uccideva con lo sguardo". Ed era vero. Nonostante ciò, continuava a essere relativamente tranquillo. Non era un mostro. Non voleva sottrargli niente. Era solo innamorato di sua figlia.

E lei di lui.

Perdutamente.

Petra estrasse la bottiglia dalla scatola. La passò a suo marito.

«Ottima marca» concesse lui. «E ottima scelta.»

Aveva una voce spigolosa, un tono forte, addolcito dal caratteristico accento del suo paese di origine.

«Grazie. Estela me l'aveva detto che era un esperto».

«Vado a metterlo in frigo» annunciò la madre.

Fu Alexandra, naturalmente, a spezzare la staticità del momento.

«Allora? Stiamo qui a fare i seri o ci mettiamo un po' comodi?»

«Dai, fai gli onori di casa» la invitò la sorella maggiore. «Io vado ad aiutare la mamma.»

E seguì la donna, lasciando i tre da soli.

Per la prima volta, Miguel si sentì un po' perso. Aveva bisogno di lei al suo fianco, almeno finché non avesse preso un minimo di confidenza con Armando Lavalle.

«Bevi qualcosa, cognato?» disse Alexandra con voce squillante.

Estela e sua madre uscirono dalla sala. Erano appena entrate in cucina quando la ragazza la fermò di colpo e la fissò con un sorriso che andava da un orecchio all'altro.

«Allora, come ti sembra?» chiese.

«Tesoro, ma se l'ho appena conosciuto!» protestò lei.

«Certo, ma la prima impressione è quella che conta, e tu sei molto intuitiva, mamma.»

«Mi sembra un bravo ragazzo, ma siete così giovani che...»

«Ok, però ti piace, no?»

Petra Puigbó abbozzò il suo ben noto sorriso, dato dalla tenerezza e dalla sensazione di pace, di aver fatto bene le cose e dal capire che tutto andava per la sua strada, una strada solida e ben delineata. I suoi occhi si trasformarono in fessure di amore inumiditi dalla congiura di tutti i suoi sentimenti. Sollevò di nuovo la mano destra, ma non per stringere il braccio della figlia, come aveva fatto poco prima con il ragazzo, bensì per accarezzarle la guancia.

Poi, per tutta risposta, si avvicinò a lei e le diede un bacio in fronte.

Un bacio lungo, caldo e profondo che racchiudeva tutto il resto.

2

L'apparire di Fina trasformò la pace in guerra, il silenzio in furia, la calma in agitazione. Anche se la stava aspettando, non per questo il suo arrivo fu meno tumultuoso. L'amica la abbracciò da dietro, la baciò sulla guancia, la strinse con forza e le strillò in un orecchio:

«Eccomi qui! Dai, dimmi tutto, non vedo l'ora di sapere!»

Estela aspettò che le girasse intorno e si sedesse al tavolo di fronte a lei. Non c'era nessuno vicino, così che la loro intimità era salvaguardata da sguardi o orecchie estranei. Il comportamento espansivo di Fina la fece sorridere. Da quando era cominciato tutto, sembrava vivere molto più intensamente la sua storia d'amore che una qualsiasi tra le tante che aveva avuto lei stessa negli ultimi tre anni. Probabilmente perché Fina si innamorava e disinnamorava a una velocità tre volte superiore a quella del suono, e anche perché le aveva detto più volte che, lei, invece, se si fosse innamorata sarebbe stato per sempre. E Fina sapeva che faceva sul serio.

«Dai, racconta!» protestò l'amica nel vedere che se la stava prendendo comoda.

«Che vuoi che ti dica? È stato abbastanza normale.»

«In che senso normale? Gli hai presentato il tuo fidanzato, fi-dan-za-to» sillabò accompagnando la parola con un gesto affettato. «... e dici che è stato "abbastanza normale". Non venirmi a raccontare cavolate.»

«Beh, è vero.»

«Questo semmai lo deciderò io. Tu dimmi tutto nei dettagli. E in ordine: quando è arrivato che è successo?»

«Allora, Miguel ha portato una bottiglia di Cava che gli sarà costata un occhio della testa e che non so dove abbia preso, perché ancora non sono riuscita a parlargli, e mio padre ha apprezzato il gesto. Mia madre aveva gli occhi a cuoricino e quella rompiscatole di Alexandra continuava a chiamarlo "cognato".»

«Che tipa tua sorella, che faccia tosta!» esclamò Fina.

«Ah, era felicissima lei.»

«Non ti fidare: tutte le sorelle minori si innamorano in segreto dei fidanzati delle sorelle maggiori. Guarda me con Pascual.»

«Dai, non esagerare.»

«Fai tu. Scommetto che è stata affettuosissima e gli si è incollata al braccio e l'ha riempito di attenzioni e ha fatto la scema con lui tutto il tempo.»

«Sì, però...»

«Te l'ho detto.» e risolse la questione passando la mano destra, con il palmo all'ingiù, tra loro due e al di sopra del tavolo, in un gesto rapido. «E tua madre, a parte gli occhi a cuoricino, che ha detto?»

«Che era carino, molto educato, che era ben vestito, che sembrava uno sveglio...».

«Alla faccia tua madre!» sorrise Fina. «Non che Miguel non sia questo e altro, ma così, la prima volta che lo vede...»

«Ha detto anche che mi ama molto, perché ogni volta che mi guardava si scioglieva.»

«È che è stracotto.»

«E io di lui.»

«Sì, infatti fate un po' schifo.» fece una smorfia coerente con quelle parole, fingendo disgusto. Poi cambiò espressione all'improvviso, come faceva sempre per non perdere il filo dell'interrogatorio. «E tuo padre? Che ha detto Mister Crudeltà?»

«Beh... Niente.»

«Niente? In che senso niente?»

«Lo sai com'è fatto. Non è uno che esterna i propri sentimenti. So che gli è andato a genio, ma in base a qualche dettaglio, impressione, non perché me lo abbia detto. E non penso che me lo dirà. Mi lascia fare, e non credere che sia poco considerando com'è lui, anche se in questi ultimi anni è cambiato parecchio.»

«Ma non ha fatto nessun commento quando è andato via?»

«No. Ho salutato Miguel sulla porta, saranno stati cinque o dieci minuti per un ultimo bacio, e quando sono tornata lui si era già messo a letto. E stamattina non l'ho visto. Devo dire che mia madre era di ottimo umore, il che significa che è tutto a posto, lui non aveva fatto problemi. Suppongo che aspetterà di conoscerlo meglio. Mio padre non fa mai le cose di fretta. Prima ci riflette bene e poi zac!, sgancia la bomba. Ti ricordi cosa mi ha detto quando gli ho raccontato che mi ero fidanzata ufficialmente ed era una cosa seria? Che avevo diciannove anni e non ero più una bambina, quindi come donna sapevo cosa fosse l'amore, però allo stesso tempo non ero proprio una donna fatta e finita, ero appena uscita dall'adolescenza, non voleva che qualcuno mi facesse soffrire. Insomma, mi ha detto che era una mia responsabilità e lui non si sarebbe intromesso, però che facessi attenzione.»

«Ma questo è normale! A mio padre non piace nessuno di quelli che frequento. Gli trova tutti i difetti del mondo, lo sai.»

«Beh, ma poi glieli trovi anche tu, quando vi lasciate.»

«È che io non sono stata fortunata come te!» protestò Fina. «Sì, all'inizio non sono male, ma poi... Viene sempre fuori qualche tara, qualche difetto di fabbrica. Penso che sia questo, che sono fatti male.»

«Sei tu che sei fatta male. Vedrai che un giorno ti innamorerai sul serio.»

«Dici?» fece una smorfia come se avesse mal di stomaco.

«Puoi sempre seguire le orme di tua zia Augusta, spassartela come lei e fare la principessa sul pisello.»

«Ma c'è un doppio senso?»

«Ma figurati!» menti Estela.

Fina passò sopra la frecciatina della sua migliore amica. Dal suo animo continuavano a sgorgare domande.

«Bene, e lui invece?»

«Si è trovato molto bene.»

«Non si è intimorito per niente?»

«Gli avevo fatto una bella lezione, e aveva capito che, con una famiglia così cattolica e tradizionale come la mia, bisognava rispettare le formalità. È stato affabile, educato, garbato, simpatico...»

«Un tesoro, insomma.»

«Esatto.»

«E non gli è sembrata una seccatura?»

«Che vuoi che ti dica? A casa mia, le parole “fidanzato”, “ufficiale” e cose così hanno ancora un certo peso. Mi lasciano anche fare abbastanza, considerando che ho tutta la libertà del mondo.»

«Sì, però adesso ti terranno d'occhio, sicuro.»

«Quando ho detto a mia madre che mi ero fidanzata, mi ha chiesto di stare attenta e di non farle fare brutte figure.»

«Ma dai?!» Fina si irrigidì. «Non me lo avevi raccontato, brutta stronza. È fantastico!»

«E che c'è di fantastico?»

«È così... Non so, così antico, così retrogrado, così da film con Emma Thompson ottocentesco...»

«Tu prova a dire a tua madre che sei incinta e vedrai se è antico, retrogrado o da film dell'Ottocento.»

«E va bene, okay...» Fina si lasciò cadere all'indietro e fissò la sua amica, per metà con ammirazione e per metà con pura invidia, per metà con orgoglio e per metà con sincero affetto. Quello che disse dopo fu accompagnato da un lungo sospiro. «Insomma... Hai già tutto chiaro in testa.»

«Sì.»

«Ha già deciso tutto.»

«Quasi.»

«E quando pensi di...?»

«Non lo so, però non manca molto. Appena finisco gli studi... oppure anche prima, se è possibile. Per questo ho voluto che si conoscessero e iniziassero a volersi bene.»

«Sarebbe potuta andare male.»

«No, ero sicura di no. Miguel è un angelo.»

«Sì, ma se alla fine decidete di andare a convivere... La prenderanno malissimo, sicuro.»

«È che a noi due non piace molto l'idea di sposarci, però allo stesso tempo non vogliamo aspettare, e quindi...»

«Comunque, non sai quanto ti invidio. Se potessi andarci io via di casa...»

«Ma se hai sempre detto che i tuoi ti trattano così bene che ti farai mantenere da loro fino ai trent'anni, come minimo. E soprattutto adesso che sei da sola.»

«Vero, però guardando te... Ci penso, sai? Sei il mio miglior esempio.»

«Che stupida che sei.»

Fina si stiracchiò, allungando le braccia. Così facendo, attirò l'attenzione del cameriere, un tipo giovane e attraente, che si avvicinò a loro. Estela aveva già sul tavolo una limonata, così guardò la sua amica con sguardo critico e un sorriso d'incoraggiamento sulle labbra.

«Cosa volete ordinare?»

Fina glielo disse. E appena il ragazzo si fu allontanato, si sporse sul tavolo per confidare alla sua amica: «È carino, no?»

(OMISSIS)

CAPITOLO 4 COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Tradurre *La memoria de los seres perdidos* è stata al tempo stesso una sfida, un'avventura, e un lungo viaggio nella mente brillante di un autore del calibro di Jordi Sierra i Fabra. Intenzionata a concludere il mio percorso di studi con una tesi di laurea di traduzione editoriale dallo spagnolo in italiano, ho scelto tra i vari titoli a mia disposizione basandomi su un criterio personale: quale sarebbe stato il libro che avrei voluto leggere io, nei primi anni della mia adolescenza. La scelta è quindi ricaduta su *La memoria de los seres perdidos* perché raccoglie in sé una molteplicità di elementi: il realismo, la denuncia di un fatto storico drammatico, l'introspezione di un personaggio femminile, un dramma familiare, la presenza della componente romantica. Tutti questi elementi, uniti allo stile pulito e lineare di Jordi Sierra i Fabra, mi hanno convinta a scegliere questo libro come oggetto della mia prova di traduzione.

4.1 Metodologia

Dopo aver letto il libro per intero nella fase di selezione dell'opera da tradurre per la mia tesi di laurea, quando è stato il momento di accingermi a tradurlo ho proceduto con un'accurata analisi dello stesso attraverso una seconda rilettura, intensiva, appuntando i possibili problemi traduttivi, legati in particolare ai riferimenti storici, alla presenza di una parte non narrativa con un linguaggio settoriale e ad alcune espressioni colloquiali del parlato dei personaggi.

Per quanto riguarda l'ordine, ho iniziato a tradurre il primo capitolo e subito di seguito l'ultimo, proseguendo poi con la traduzione del resto del libro in successione. Una volta terminata la traduzione, mi sono dedicata alla stesura di altre parti del mio elaborato finale prima di rimettervi mano, con un occhio diverso, per "limare" l'opera.

Posso affermare che i due incontri, uno prima della traduzione, e l'altro al termine della traduzione, con Jordi Sierra i Fabra sono stati essenziali. Durante il primo, seppur breve, incontro, ho avuto modo di rendermi conto e di apprezzare la personalità particolare, appassionata e vibrante dello scrittore; nel momento di tradurre, ho cercato di rispettare il più possibile questa sua "voce", che trapelava tra le pagine del libro. Durante l'ultimo incontro con Jordi Sierra i Fabra, l'autore è stato così cortese da risolvere alcuni miei dubbi traduttivi, spingendomi, tuttavia, a prendermi delle libertà di

fronte a passaggi particolarmente ostici. Questo colloquio mi è servito per rendermi conto che, per quanto avessi cercato di essere fedele al suo testo in ogni suo aspetto, la vera fedeltà è dunque, rifacendomi alle parole di Umberto Eco:

[...] la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà* (2003: 364).

Per quanto riguarda il tipo di approccio metodologico, come si vedrà nei paragrafi a seguire, ho provato a bilanciare le operazioni di straniamento con quelle di adattamento, tenendo sempre conto del fatto che il libro si rivolge a un destinatario con età di partenza di circa dodici o tredici anni.

4.2 La traduzione del paratesto

Gli elementi paratestuali che ho tradotto sono stati il titolo e la quarta di copertina, sebbene normalmente il traduttore di un romanzo non intervenga su di essi in maniera definitiva. Nella maggior parte dei casi, al traduttore è concesso solamente di avanzare una sua proposta di titolo, perché, comunque, la decisione finale spetta all'editore. Anche la quarta di copertina viene elaborata dall'editore, o comunque da altri soggetti interni alla casa editrice che non siano il traduttore, dal momento che è l'elemento paratestuale, insieme alla copertina, che maggiormente invoglia il lettore a comprare un libro. Sono però convinta, come afferma Elefante (2012: 54), che in questo spazio paratestuale sarebbe opportuno che la voce del traduttore si facesse sentire:

La voce del traduttore può risuonare non solo all'interno del testo tradotto, ma anche appunto in quegli spazi paratestuali, costituiti grazie all'interazione costante tra editore e traduttore, che contribuiscono a portare nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine».

4.2.1. Il titolo

Al momento della scelta del titolo, ho deciso di scomporlo in tre parti, concentrandomi sui tre lemmi da cui è formato: *memoria*, *seres*, *perdidos*.

Per quanto riguarda il primo, sono stata inizialmente indecisa tra “memoria” e “ricordo”; tuttavia, man mano che andavo avanti con la traduzione e, soprattutto, acquisivo sempre più informazioni sulla storia dei *desaparecidos*, mi sono resa conto del vero significato di questa parola. “Memoria” è, a mio avviso, la scelta migliore poiché racchiude il concetto della *memoria*, in lingua spagnola, che è contrapposto a quello di *olvido*. La memoria è uno degli aspetti salienti della nostra identità, e di fronte a fatti storici come quelli narrati nel libro è importante conservarla, affinché non succeda di nuovo ciò che è accaduto. Invece, durante la dittatura militare in Argentina e anche in seguito, con la restaurazione della democrazia, si è a lungo cercato di promuovere la politica opposta, quella dell’*olvido* (oblio, dimenticanza); è proprio contro questo che si sono battute le numerose associazioni sorte per combattere il silenzio sotto cui sono passate le sparizioni di 30.000 persone e tutti gli altri crimini contro l’umanità commessi. Memoria, infatti, è proprio una delle parole chiave in Argentina, adottate per il processo di giustizia ancora in atto.

Passando poi a tradurre *seres*, ho riflettuto su quale potrebbe essere stata la motivazione di questa scelta lessicale dell’autore, inconsueta anche per un lettore spagnolo. Ho pensato a “esseri” perché ho ritenuto che fosse molto importante mantenere una parola che, esattamente come *seres* richiama il verbo *ser*, avesse la radice del verbo essere. Il verbo *ser*, “essere”, è il verbo dell’identità, proprio quell’identità che molti dei figli dei *desaparecidos* si sono visti negare, nascondere, strappare.

Infine, la traduzione di *perdidos* con “perduti” mi è sembrata più adatta dell’iniziale alternativa “scomparsi”, che avrebbe creato una sgradevole consonanza con la parola precedente “esseri” e, inoltre, ha un suono meno letterario.

In conclusione, la traduzione del titolo, che pure può sembrare molto letterale, è frutto di scelte ponderate e riflessioni accurate: si tratta, dopotutto, del biglietto da visita dell’opera.

4.2.2 La quarta di copertina

Ho deciso di occuparmi della traduzione di un'altra parte del paratesto: la quarta di copertina. Ho cercato di attenermi per quanto possibile all'originale spagnolo, all'interno del quale ho apprezzato la presenza di alcune precisazioni storiche che, altrimenti, avrei dovuto aggiungere, per rendere il contesto meno oscuro al pubblico italiano.

<p>¿Cómo puede reaccionar una joven española a quien anuncian que sus padres no son sus padres, que su vida se rompió incluso antes de nacer, y cuyo presente y futuro, lejos de ser los que imaginó, aparecen de pronto llenos de incertidumbre, dolor y miedo? Hace veinte años, la represión ejercida por la dictadura argentina hizo “desaparecer” a 30.000 personas. Hoy se sigue buscando esa memoria a través de los vivos que no olvidan a los que perdieron entonces. Y Estela es una más. Tan real que está sucediendo ahora mismo en muchas partes.</p>	<p>Come può reagire una giovane spagnola alla scoperta che i suoi genitori non sono i suoi veri genitori, e che la sua vita era in frantumi ancora prima di nascere? Come affrontare, ora, un presente e un futuro, diversi da come li aveva sempre immaginati, improvvisamente pieni di incertezze, dolore e paura? Negli anni Settanta, la repressione attuata dalla dittatura argentina ha fatto svanire nel nulla 30.000 persone. Oggi si continua a cercare quella memoria attraverso i vivi che non dimenticano i cari perduti in quei giorni. Ed Estela è una di loro. Una storia così reale che continua a ripetersi ancora oggi.</p>
---	---

Ho riportato in grassetto i punti su cui ho agito maggiormente.

La prima frase dell'originale spagnolo è una lunga proposizione interrogativa che contiene al suo interno altre due proposizioni introdotte dai relativi *a quien* e *cuyo*. Questo uso dei pronomi relativi in spagnolo è naturale e frequente, mentre in italiano una frase dalla simile costruzione risulterebbe pesante e forzata; perciò l'ho spezzata creando una seconda interrogativa, diretta, due per rendere l'insieme più agile.

Passando al riferimento temporale, il cambiamento che ho apportato è dovuto al fatto che viene chiaramente esplicitato l'arco temporale dei vent'anni trascorsi dalla tragedia, che, rapportato al giorno d'oggi, non corrisponde a realtà. Per rendere il riferimento più impersonale possibile, ho deciso di risalire alla radice e modificarlo con un sempre valido “Negli anni Settanta”.

Per quanto riguarda il “*desaparecer*” tra virgolette, ho deciso di eliminare il segno grafico perché è impossibile mantenere in italiano il riferimento alla parola

desaparecidos. Per compensare lo scarto di drammaticità che la modifica implica, ho deciso di aggiungere “nel nulla” come elemento rafforzativo.

Infine, mi sono concessa un intervento più decisivo nella frase finale. La chiusura della quarta di copertina deve essere quanto più avvincente possibile per instillare nel lettore la voglia di saperne di più e acquistare il libro, così ho aggiunto le parole “Una storia”, abbinando loro il verbo “ripetersi”, che molto spesso si trova in collocazione con il sostantivo “storia” in lingua italiana. Con questa scelta di traduzione ho voluto evocare l’idea che la storia di Estela si ripete ancora oggi nelle storie dei tanti figli di *desaparecidos* che, attraverso l’operato delle svariate associazioni e campagne, continuano a scoprire la verità sulla loro identità a distanza di molti anni.

4.3 Aspetti grafici

Nel testo di arrivo ho mantenuto la struttura quadripartita e la suddivisione in capitoli del testo di partenza, un aspetto particolarmente importante visto che Sierra i Fabra in persona, durante il nostro incontro, mi ha confidato che ritiene che questo libro sia perfetto per una trasposizione cinematografica poiché ha scritto la scaletta come se ogni capitolo fosse una scena.

Dal punto di vista grafico, ho mantenuto le due colonne con cui viene riportato l’articolo de *El País* per richiamare visivamente una pagina di quotidiano.

Nel testo originale, il corsivo viene usato dall’autore in poche occasioni: per riportare integralmente il verbale di denuncia, per alcuni titoli di film citati, per il testo della canzone in appendice, per i nomi di giornali e riviste e per l’unica espressione straniera utilizzata (“*déjà vu*”): in tutte queste occasioni, ho rispettato la sua scelta. Ho aggiunto il corsivo di mia iniziativa solo nel caso della parola “*desaparecidos*”: questa, ripetuta numerosa volte nel testo e fondamentale ai fini dell’intera opera, è stata mantenuta in lingua originale perché non esiste una traduzione ufficiale e perché le vittime della repressione attuata dalla dittatura argentina sono conosciute così anche in Italia: tuttavia, ho adottato il corsivo poiché si tratta di una parola in lingua straniera. Lo stesso ragionamento è stato fatto per “*golpe*”, parola che, quando compare in un dialogo tra Estela e Modesto (pag. 84) e per tutte le occorrenze successive, è stata lasciata in lingua originale e in corsivo, poiché è una parola di uso corrente nella lingua politica italiana, la quale indica con precisione, secondo la Treccani, un “colpo di stato effettuato da gruppi, soprattutto militari, originariamente con riferimento agli stati dell’America latina”.

Per quanto riguarda le norme e le convenzioni grafiche, non ho fatto riferimento allo stile di una casa editrice concreta, bensì mi sono attenuta alle generiche norme redazionali dell'italiano: ho sostituito i trattini che introducono i dialoghi in spagnolo con le virgolette caporali, spesso usate nei volumi italiani, inserendo la punteggiatura all'interno di esse.

4.4 Antroponimi e toponimi

Per quanto riguarda antroponimi e toponimi, ho optato per la maggior parte dei casi per un approccio straniante. I nomi propri e cognomi dei personaggi sono stati mantenuti così come apparivano nel testo originale, accenti compresi, eccezion fatta per il seguente caso:

<p>[...] Y encima se llamaba Bartolo. ¡Por Dios! Les llamaban el Bartolo y la Bartola. (pag. 95)</p>	<p>«Pensa, si chiamava Carlos, ma era talmente trasandato che lo soprannominavano Carlone. Dio mio! Li chiamavano il Carlone e la Carlona.»</p>
--	--

Infatti, è stato necessario intervenire per poter mantenere il senso di ciò che dice la nonna Valentina e l'ironia della situazione. In lingua spagnola, *bartolo* e *tirarse/tumbarse a la bartola* significano rispettivamente “fannullone, scansafatiche” e “non fare nulla, non avere un pensiero”. Per risolvere questo problema traduttivo, era necessario trovare un nome proprio che potesse avere un richiamo simile in italiano. Ho comunque deciso che fosse importante “ribattezzare” Bartolo con un altro nome proprio spagnolo, al fine di mantenere l'alterità del testo. Dopo aver esaminato alcuni possibili nomi parlanti, la mia scelta finale è stata Carlos, che rievoca l'espressione italiana “fare le cose alla carlona”, nel significato di “con pressapochismo, svogliatamente”. Pur avendo dovuto ampliare il testo meta per aggiungere una sorta di spiegazione (“ma era talmente trasandato che...”), affinché il motivo del soprannome fosse altrettanto chiaro e immediato che nell'originale, ritengo che “il Carlone e la Carlona” sia di facile comprensione per il pubblico italiano e riproduca in maniera sufficiente il significato dell'originale, pur alterandolo leggermente.

Il problema di traduzione dei soprannomi si è ripresentato con l'appellativo che Fina riserva ad Armando Lavalle a pag. 16, “Don Feroz”. In questo caso, nella mia prima versione avevo abbozzato un “Signor Feroce”, con le maiuscole; tuttavia, in

italiano è molto più frequente l'anglicismo "Mister" per i soprannomi, accompagnato, più che da un aggettivo, da un sostantivo. Tra le varie opzioni, si è prima pensato a trovare un soprannome formato da una singola parola, come "Crudelius", o "Cattivik" (scartato poiché il personaggio di fantasia a cui fa riferimento è satirico e ha la risata facile, tutto il contrario di Armando); avevo poi elaborato un "Mister Simpatia", per creare un contrasto ironico che sottolineava il fatto che Armando è una persona burbera e sempre accigliata, ma poi ho valutato il fatto che Fina pone l'accento più sulla sua cattiveria che sulla sua scontroosità. Perciò, la scelta definitiva è stata Mister Crudeltà, poiché "crudeltà" mi è parso avere la stessa intensità di *feroz*.

Nel romanzo sono presenti numerosi toponimi, sia di località spagnole, sia di località argentine. Specialmente per quanto riguarda i toponimi argentini, l'assoluta fedeltà è stata fondamentale, poiché la precisione dei riferimenti adottata dall'autore ha precisi intenti di denuncia di fatti storici. Al momento di tradurre, tuttavia, ho dovuto tenere in considerazione che la storia della dittatura in Argentina e dei *desaparecidos* è conosciuta anche dal pubblico italiano, perciò alcuni toponimi avevano già traduzioni ufficiali oppure nomi con cui erano maggiormente noti al pubblico italiano. Per esempio, nel caso specifico della ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), ho deciso di continuare a riportarla con il suo acronimo anche in occasioni in cui Jordi Sierra i Fabra scriveva il nome per esteso, dal momento che in Italia l'uso dell'acronimo per riferirsi a questo carcere illegale è molto diffuso e permette il riconoscimento immediato.

Infine, ho tradotto in italiano i nomi geografici non spagnoli: "Londres" è diventata "Londra" (pag. 107) e "Núremberg", "Norimberga" (pag. 123).

4.5 Tempi verbali

La traduzione dei tempi verbali non ha creato molti problemi durante la traduzione del libro. Sierra i Fabra si esprime al *pretérito indefinido*, tempo verbale che corrisponde al nostro passato remoto, che è anche un tempo frequentemente utilizzato per la stesura dei romanzi. All'occorrenza utilizza il *pretérito imperfecto* per descrivere le azioni che si ripetono regolarmente nel passato; in fase di traduzione, ho usato l'imperfetto in queste occasioni. Nei momenti in cui, invece, il narratore esterno onnisciente racconta qualcosa che è accaduto prima dell'inizio della narrazione e decide di adottare il *pretérito pluscuamperfecto*, allora nella traduzione ho optato per il trapassato remoto, suo naturale corrispondente.

La narrazione di Sierra i Fabra è infatti molto lineare, e i salti temporali sono limitati ad alcuni discorsi diretti, ragione per cui la resa dei tempi verbali non costituisce un ostacolo per la traduzione.

L'unica parte in cui mi sono discostata sensibilmente dal tempo verbale utilizzato nel testo di partenza è stata quella del verbale di denuncia (pagg. 112 – 115). Il testo spagnolo, che Sierra i Fabra mi ha confermato di aver scritto ispirandosi ad alcune denunce realmente sporte da madri di *desaparecidos* che è riuscito a reperire, utilizza nella descrizione dei fatti il *pretérito indefinido*, mentre le convenzioni redazionali italiane prescrivono la scelta dell'imperfetto dell'indicativo. Alla voce "giuridico amministrativo, linguaggio" dell'Enciclopedia Treccani viene infatti riportato quanto segue:

I testi giuridici sono caratterizzati da impersonalità, concisione e ricercata distanziamento dalla lingua comune. [...] Anche l'uso dell'imperfetto narrativo o del perfetto semplice per la narrazione di un fatto contribuisce, al contrario del perfetto composto, ad allontanare la narrazione dalla soggettività.

4.6 Giochi di parole

Jordi Sierra i Fabra è uno scrittore che non disdegna l'uso di una certa vena ironica nei suoi romanzi. Ci sono alcuni punti in particolare in cui ho dovuto riflettere sulla resa di giochi di parole che funzionano perfettamente in spagnolo per renderli altrettanto sottili e divertenti nella lingua di arrivo.

<p>–Puedes tomar el relevo de tu tía Augusta, mariposar como ella y pasarte la vida yendo de capullo en capullo. –Lo de capullo no lo dirás con segundas, ¿vale? (pag. 17)</p>	<p>«Puoi sempre seguire le orme di tua zia Augusta, spassartela come lei e fare la principessa sul pisello.» «Ma c'è un doppio senso?»</p>
---	---

Secondo il DRAE, *capullo* significa "envoltura de forma oval dentro de la cual se encierra, hilando su baba, el gusano de seda para transformarse en crisálida", o, ancora meglio in questo contesto, "botón de las flores". Tuttavia, questa parola si può usare in modo ambiguo per intendere il prepuzio, la cute che ricopre parte dell'organo sessuale maschile, e dunque, per sineddoche, l'intero organo sessuale maschile. Estela sta quindi

alludendo alla presunta frequenza con cui la zia di Fina cambia oggetto delle sue attenzioni sentimentali, ed è per questo che l'amica scherza sulla presenza di un eventuale doppio senso. Per ovviare a qualsiasi accezione volgarmente connotata, considerando il pubblico di adolescenti e preadolescenti destinatari di questo libro, ho calibrato la mia resa orientandomi verso qualcosa che fosse sufficientemente blando dal punto di vista dell'allusione sessuale ma, allo stesso tempo, abbastanza ironico da suscitare la risata. "La Principessa sul Pisello" è una nota fiaba di Andersen del 1835 in cui una regina, dubitando dell'identità di "vera principessa" della giovane protagonista, la sottopone a una prova facendola dormire su un letto con venti materassi sotto ai quali depone un piccolo pisello, per verificare la sensibilità della sua pelle. Per questo motivo, "essere come la principessa sul pisello" o "fare la principessa sul pisello" è una fraseologia comune per definire una donna altezzosa ed eccessivamente delicata. Tuttavia, poiché in italiano il termine "pisello" è un modo gergale per indicare l'organo sessuale maschile, questa espressione può assumere il senso dispregiativo di "donna che, in assenza di relazione sentimentale stabile, frequenta più uomini".

Vi è poi un caso in cui ho dovuto mettere in gioco la mia creatività per poter rendere il nome del gruppo musicale *Media Docena de Huevos*, di cui fa parte Esteban, il nuovo ragazzo che piace ad Alexandra. Poiché *huevo* in spagnolo può assumere anche il significato volgare di "testicolo", il nome che i tre componenti hanno scelto per la loro band scatena molta ilarità in Estela. Per rendere lo stesso effetto comico in italiano, sono stata vincolata dalla successiva spiegazione di Alexandra "Es que son tres", perciò ho pensato che fosse necessario mantenere il riferimento numerico. La mia soluzione è stata "Che Palle Che 6", con le iniziali maiuscole come nel nome originale: una frase che non stona in un contesto giovanile e che, allo stesso tempo, contiene un riferimento ai testicoli (la parola colloquiale "palle"). La scelta grafica di scrivere il numero 6 con la cifra è allo stesso tempo un richiamo al linguaggio della messaggistica istantanea, che non considero fuori posto nella scelta di un nome per una band di adolescenti, e un aiuto per il lettore a comprendere il gioco di parole, meno immediato dello spagnolo poiché la parola "palle" e il numero si trovano più lontani e a posizioni invertite rispetto all'originale.

<p>–¿Cómo se llama el grupo? –preguntó. [...] –Media Docena de Huevos. –¿Qué? –tuvo que aguantar la risa.</p>	<p>«Come si chiama la band?» chiese. [...] «Che Palle Che 6.» «Come?» dovette trattenere una risata.</p>
--	---

<p>–Es que son tres –le informó Alexandra como si tal cosa–. Esteban toca el bajo. (pag. 39)</p>	<p>«Perché sono tre» la informò Alexandra come se nulla fosse. «Esteban suona il basso.»</p>
--	--

4.5 Fraseologia

Il fatto che Sierra i Fabra sia così abile nella mimesi del parlato implica automaticamente che il testo sia ricco di espressioni fraseologiche; lo spagnolo è, infatti, una lingua che abbonda di fraseologia. Il problema della traduzione della fraseologia spagnola in italiano è che molto spesso i diretti equivalenti, ammesso che esistano, possono essere connotati come varianti regionali della lingua, oppure avere un sapore di “datato” o poco naturale per il destinatario italiano.

Tuttavia, in alcuni casi sono riuscita a trovare un’efficace traduzione dell’unità fraseologica che fosse anch’essa un’unità fraseologica altrettanto frequente e istituzionalizzata in italiano.

Riporto di seguito alcuni esempi tra i più significativi.

<p>–Mírala bien. –Qué no, que ya la veo bien. Tengo una vista de lince, ¿sabes? (pag. 45)</p>	<p>«Guardala bene.» «No, guarda che la vedo già bene. Ho l’occhio di falco, sai?»</p>
--	--

Nonostante in italiano esista anche l’espressione “occhio di lince”, ho optato per “occhio di falco” come unità fraseologica dopo una comparazione tra le due definizioni date dal Dizionario dei Modi di Dire Hoepli. La definizione di “occhio di lince” riporta: “Vista acutissima; oppure persona dalla vista molto acuta. Usato anche per una persona d’intelligenza penetrante e di grande intuizione, capace di prevedere l’evoluzione degli eventi.”, mentre quella di occhio di falco è la seguente “Vista acutissima, come quella dei falchi che individuano la preda dall’alto, anche a grandissima distanza. Anche sguardo penetrante.”. Ho voluto quindi scegliere la fraseologia priva del significato alternativo di intelligenza e intuitività, che sarebbe stato fuori luogo nel contesto, al fine di evitare fraintendimenti e ambiguità.

Era la otra cara de la moneda : [...] (pag. 125)	Era l'altra faccia della medaglia : [...].
---	---

Queste due espressioni sono il diretto corrispondente l'una dell'altra.

–A ti lo que te pasa es que tu mujer está de ocho meses y andas cruzado de cables –espetó Estela. (pag. 30)	«Il tuo problema è che tua moglie è all'ottavo mese e hai perso la testa » snocciolò Estela.
--	---

Sebbene meno “grafica” dell'originale, “perdere la testa” è un'espressione fraseologica italiana che racchiude adeguatamente il significato del modo di dire originale, oltre a essere più frequente nel parlato comune rispetto a possibili alternative quali “friggersi il cervello” o “bersi il cervello”.

Di seguito elenco invece alcuni casi in cui, invece, la mia resa italiana ha inevitabilmente comportato una perdita di ricchezza fraseologica.

–Es que vas a llevarte a la joya de la corona , querido –Estela se señaló a si misma, orgullosa–. No va a darme al primero que pase. (pag. 21)	«È perché ti porti via il suo gioiello , tesoro.» Estela indicò se stessa, orgogliosa. «Non ha intenzione di darmi al primo che passa.»
---	--

Nonostante l'espressione “il suo gioiello” richiami l'originale per la presenza dell'elemento della cosa preziosa, trovo che non riassume appieno l'idea di “Persona o cosa más valorada dentro de un conjunto”, come la definisce la RAE nel suo dizionario.

– [...]¡Y es que aquí todo el mundo pide y pide, y tanto da quién mande porque faltan narices para decir «basta»! (pag. 49)	«Tanto qui tutti non fanno altro che chiedere e non conta chi è che comanda perché tanto nessuno ha il coraggio di dire “basta”!»
--	--

In questo caso ho dovuto “appiattire” l'originale poiché l'unica alternativa fraseologica italiana sarebbe stata “non avere le palle”, troppo volgare, a mio avviso, per il contesto familiare in cui si svolge la conversazione.

No escuchó nada de buenas a primeras , [...]. (pag. 78)	All'inizio non sentì nulla, [...].
---	---

4.6 Figure retoriche

La narrazione di questo libro viene impreziosita dall'impiego di alcune figure retoriche, tra cui spiccano le similitudini e le metafore.

Di seguito sono riportate alcune delle similitudini più significative che mi sono limitata a ricreare in italiano.

Todo aquello le había caído encima como un jarro de agua helada . (pag. 138)	Tutto ciò le si era riversato addosso come una brocca d'acqua gelata .
--	---

La imagen de Armando lavalle vestido de uniforme pesaba en ambos como una losa . (pag. 143)	L'immagine di Armando Lavalle in uniforme pesava su entrambi come un macigno .
---	---

Petra Puigbó estaba sentada, pero aun así se derrumbó de una forma estensible, igual que si algo en su interior hubiese caído desde un rascacielos, estrellándose contra el suelo y haciéndose añicos en él . (pag. 156)	Petra Puigbó era seduta, ma nonostante ciò crollò in maniera evidente, come se qualcosa dentro di lei fosse precipitato da un grattacielo, infrangendosi al suolo e andando in mille pezzi .
--	---

Armando Lavalle se quedó blanco como la cera . (pag. 162)	Armando Lavalle divenne bianco come un lenzuolo .
---	--

Seguono alcuni esempi di metafore che si possono trovare all'interno del testo, che pure ho riprodotto nella mia traduzione.

Guarecerse bajo el manto protector de	Barricarsi sotto il manto protettivo di
--	--

aquellas cuatro paredes [...]. (pag. 78)	quelle quattro pareti [...].
Un disparo en mitad de su conciencia. (pag. 144)	Una pallottola dritta nella sua coscienza.
Una ceniza gris la envolvió y la hizo perder brillo. (pag. 152)	Un' ombra cinerea l'avvolse e le fece perdere lucentezza.
[...] el río de coches que se desplazaba hacia la izquierda, pululando por entre la marea humana [...]. (pag. 31)	[...] il fiume di macchine che procedeva verso sinistra, pullulando tra la marea di gente [...].

Non mancano poi lunghe enumerazioni, che Sierra i Fabra utilizza in modo particolare nelle descrizioni della città di Barcellona, appositamente per tratteggiarne la vitalità e il tumulto.

Al otro lado de la calle y en plena parte alta de la Diagonal abundaban los lugares de ocio, los bares de diseño o las terrazas al aire libre, las zonas en las que convergían desde estudiantes liberados de obligaciones hasta ejecutivos y ejecutivas disfrutando de su pequeña parcela de tiempo no laboral o passante ociosos que pululaban por entre las tenda de todo tipo que ofrecían sus reclamos publicitarios a la ansiedad de los compradores. (pag. 67)	Dal lato opposto della strada e in piena parte alta della Diagonal abbondavano i luoghi di svago, i bar alla moda o i caffè all'aperto, le zone in cui confluivano gli studenti liberi dai loro impegni e i dirigenti che approfittavano delle loro esigue pause dal lavoro o passanti spensierati che pullulavano tra i negozi di ogni tipo, che offrivano i propri annunci pubblicitari all'ansia dei compratori.
---	--

4.7 Il linguaggio dei giovani e le espressioni colloquiali

Come già menzionato in precedenza, Sierra i Fabra è un capace imitatore dell'oralità e, in particolare, del linguaggio colloquiale usato in contesti informali, caratterizzato da brachilogia ed essenzialità efficacemente riprodotte. Dovendo

“traghettare” i dialoghi di questo romanzo in italiano, soprattutto per quanto concerne gli scambi tra i personaggi più giovani, mi sono trovata a prestare estrema attenzione al linguaggio.

E il linguaggio ha un'importanza massima perché per tenere sveglia l'attenzione del lettore bisogna che la voce che gli parla abbia un certo tono, un certo timbro, una certa vivacità [...]. (Calvino, 1995: 1825).

I personaggi adolescenti di questo romanzo si esprimono in maniera molto naturale, utilizzando espressioni colloquiali come ad esempio *fuera de órbita* (pag. 45), che secondo l'Oxford Dictionary sta a significare “No estar suficientemente informado o desconocer un ambiente o asunto”, che ho tradotto con “fuori dal mondo”.

Seppure mitigati dal fatto che tutti i personaggi si possano considerare beneducati e di estrazione sociale media, sono presenti alcuni tratti di volgarità nei loro dialoghi. È il caso dell'uso della parola *rollo* e il verbo da essa derivato *enrollar*, che a seconda della situazione ho tradotto in modi diversi. Per esempio, quando compare nella sua forma verbale a pag. 21: “Pues se enrolló bastante con lo de la Copa América [...]”, ho optato per “Ha fatto una tirata sulla Coppa America”; quando il personaggio di Miguel, di nuovo, lo usa nella frase “Pregúntales a ellos y acaba con este rollo, ¿vale?” (pag. 106), ho deciso di tradurre con “Chiediglielo e chiudi questa storia, va bene?”.

Sempre a pag.106, all'interno dello stesso dialogo, Miguel inizia una frase con “Coño, Estela, [...]...”, che ho pensato di tradurre “Merda, Estela, [...]...”, per riprendere un'altra parola volgare, *mierda*, utilizzata dalla stessa protagonista a pag. 47, che avevo già tradotto con “merda”, “avallando” in un certo senso questa parola volgare piuttosto che un più scurrile “cazzo”. L'espressione più volgare dell'intero romanzo è usata però da Fina, con il suo *so guarra* (pag. 17), per il quale mi sono concessa un “brutta stronza”, ispirandomi all'abitudine, sempre più in voga tra le adolescenti, di rivolgersi in modo scherzoso alle amiche più care con appellativi di taglio offensivo e volgare.

Fanno parte del linguaggio colloquiale, anche se non esclusivamente riservati al linguaggio giovanile, tutti i vocativi di tipo vezzeggiativo come *cariño*, *hija*..., estremamente tipici della lingua spagnola e perciò presenti in abbondanza nel romanzo. In italiano, l'uso che si fa di questi appellativi non è così frequente, perciò sono stati mantenuti quando li ho ritenuti caratteristici del personaggio (per esempio, la nonna Valentina, come già specificato a pag. 50), oppure quando non rendevano il risultato finale troppo ampolloso.

<p>Hizo ademán de ir a levantarse. Modesto Sanjuán se lo impidió, finalmente decidido. –Cariño, ¿puedo hacerte una pregunta? (pag. 121)</p>	<p>Fece per alzarsi in piedi. Modesto Sanjuán glielo impedì, finalmente deciso. «Senti, posso farti una domanda?»</p>
--	---

Questo è un esempio concreto di un dialogo in cui ho ritenuto opportuno eliminare il vezzeggiativo e sostituirlo con un “Senti”, traduzione che ho reputato molto più naturale nel modo di parlare di un giovane.

Infine, per quanto riguarda gli intercalari, Sierra i Fabra utilizza molto il *pues* per imitare la ridondanza del discorso diretto. Anche qui ho adottato in alcuni casi la strategia dell’eliminazione, quando a mio avviso appesantiva eccessivamente il discorso, mentre l’ho tradotto con “beh” nei casi in cui invece poteva aggiungere un tocco di naturalezza e verosimiglianza al parlato. La domanda retorica *¿vale?*, invece, è stata nella maggior parte dei casi resa con un “va bene?”, prediligendo quest’ultimo all’anglicismo “okay?”, tenendo anche in considerazione il fatto che il romanzo originale è in spagnolo, una lingua che notoriamente rifugge i forestierismi.

4.8 Nomi alterati

L’uso che lo spagnolo fa dei nomi e degli aggettivi alterati (a cui, cioè, vengono aggiunti suffissi accrescitivi, diminutivi, vezzeggiativi, dispregiativi) è molto più estensivo rispetto all’italiano. Per questo motivo, al momento di tradurli, è opportuno fare una valutazione e, dove possibile, adottare soluzioni che risultino più naturali in italiano. Alcuni esempi sono *padrazo* (pag. 30), tradotto con “gran padre”, *paquetón* (pag. 119), che è stato lasciato semplicemente “pacco” dal momento che già nell’originale era preceduto dall’aggettivo *voluminoso*, e *mazazo* (pag. 125), che, visto il contesto, è diventato “colpo di grazia”. *Jueguécitos* (pag. 50) è stato invece reso letteralmente con “giochetti”.

Diverso è il caso di *purita* (pag. 40), aggettivo utilizzato da Armando Lavalle per descrivere la furbizia del calciatore della nazionale argentina in una fase di gioco. In questo caso, l’utilizzo del diminutivo diventa riconducibile alla variante argentina parlata da Armando in questo frangente, dal momento che sta commentando una partita di calcio. Caso ha voluto che in fase di traduzione abbia dovuto rimaneggiare questa

frase, così che non si è resa necessaria una diretta traduzione di *purita*. La frase finale risulta come segue.

<p>–¿Un churro? ¡Purita inteligencia del pibe, que la dejó botar! (pag. 40)</p>	<p>«Culo? È stato bravo lui a farla rimbalzare!»</p>
--	---

Nel paragrafo seguente viene analizzata più nel dettaglio la questione della resa della variante argentina in questo romanzo.

4.9 La variante argentina dello spagnolo

Nel Capitolo II di questo elaborato ho definito le caratteristiche della variante argentina dello spagnolo che Sierra i Fabra ha rappresentato nel testo del suo romanzo. Pur avendole riconosciute, tuttavia, in fase di traduzione mi sono trovata davanti al problema di come, e se, rendere in italiano questa differenza linguistica. Innanzitutto, ho subito giudicato inopportuno adottare il principio dell'equivalenza dinamica, che avrei potuto applicare scegliendo un eventuale dialetto italiano per replicare l'effetto creato dall'improvviso esprimersi in argentino di Armando. Poiché questo è un tipo di parlato che difficilmente si può tradurre in maniera efficace, ho pensato di adottare la strategia inversa alla tecnica narrativa dello *Show, don't tell: dire*, appunto, che Armando si sta esprimendo nella variante argentina dello spagnolo, invece di mostrarlo effettivamente nella traduzione.

<p>De sus labios salían palabras que ella ya había olvidado y no reconocía, términos peculiares y particulares, expresiones que denotaban un origen y una raíz olvidados para ella. Su padre ya no hablaba de aquella forma salvo en la desnudez vital de un gran evento deportivo como era un partido de la selección de su país natal. –¡Pucha! ¡Mirá vos, boludo! ¡Sos un pelao, por Dios, hombre! ¡Pero dale el cuero ya, dáselo! ¿Te lo vas a llevar a la barra? ¡De River tenías que ser! Estela sonrió. (pag. 34)</p>	<p>Dalla sua bocca uscivano parole che lei aveva scordato e non riconosceva nemmeno, termini strani e volgari, espressioni che denotavano delle origini e delle radici da lei dimenticati. Suo padre non parlava più in quel modo se non nella nudità vitale di un grande evento sportivo, come poteva essere una partita della nazionale del suo paese natale. Estela sorrise.</p>
--	--

Come si può notare, questa parte in dialetto è stata tagliata, perché, non essendo possibile rendere in italiano l'alterità dell'argentino rispetto allo spagnolo, le affermazioni di Estela riguardo alle parole strane e dimenticate non avrebbe trovato corrispondenza nel testo. Per compensare, *términos peculiares y particulares* è stato modificato in “termini strani e volgari”, al fine di riassumere la volgarità della parte di dialogo eliminata.

Anche in altre occasioni il fatto che Armando si sta esprimendo in dialetto argentino è stato solo esplicitato in fase di traduzione, come nell'esempio che segue.

<p>–¿Cómo quieres que vaya? –se lo dijo en castellano con claro acento argentino–. ¡Esa panda de pelotudos casposos...! (pag. 35)</p>	<p>«Come vuoi che vada?» disse con un marcato acento argentino. «Un branco di morti viventi...!»</p>
--	---

Ho effettuato questa operazione di eliminazione anche in un'altra circostanza, un dialogo tra Modesto ed Estela.

<p>Mataron a muchos, abandonaron a muchos, llenaron los orfanatos... las casas cuna, como los llaman allá. (pag. 86)</p>	<p>Molti li uccisero, molti li abbandonarono, riempirono gli orfanotrofi...</p>
---	---

Casas cuna è stato tagliato poiché si tratta di una specificazione riguardo al dialetto argentino e alle sue differenze con il modo di esprimersi dei personaggi che parlano, la quale non avrebbe avuto alcun senso in italiano.

Un caso in cui il riferimento alla variante argentina parlata è stato appiattito è quello del personaggio di Jacinta. Jacinta ha poche battute nella storia, ma in due di esse si evidenzia il fatto che utilizza il *vos* come pronome personale sostitutivo al *tú*. Anche in questo caso, è l'autore stesso che si preoccupa di specificare che la donna, un'argentina sposata con un catalano, manifesta nel suo modo di parlare tratti tipici del dialetto del suo paese; perciò, nella resa, non ho fatto altro che ignorare l'uso di *ustedes* e procedere con la traduzione:

<p>–¿Cómo están? –se interesó con un claro acento argentino. (pag. 134)</p>	<p>«Come va?» si interessò, con chiaro acento argentino.</p>
--	---

4.10 Traduzione delle parti non narrative

All'interno del testo ci sono due parti non narrative: un verbale di denuncia (pagg. 112 – 115) e un articolo di giornale (pagg. 126 – 127).

Comincio la mia analisi dall'articolo, che è stato quello che ha presentato meno difficoltà e insidie. Inizialmente, ho provato a ricercare nel web articoli di giornale, vecchi o nuovi, che parlassero della vicenda di Carla Artés per prendere ispirazione, senza successo. A questo punto, ho proceduto con la traduzione dell'articolo autonomamente, con la cura di dare un taglio più giornalistico allo stile per differenziarlo dal resto del testo. Durante il processo di traduzione ho incontrato una difficoltà specifica: un passaggio dell'articolo è risultato oscuro a me, ai madrelingua spagnoli a cui l'ho sottoposto e persino, durante la riletture, all'autore in persona, al quale mi ero rivolta come ultima risorsa per aiutarmi nella comprensione. Quello che riporto in basso è l'*incipit* dell'articolo, con evidenziato in grassetto il passaggio incomprensibile.

EL PAÍS, 1 de marzo de 1992 Carla Artés, dieciséis años en 1992, pero solo diez años en aquellos días. Los de su descubrimiento. Ahora era una joven como ella misma , y una luchadora junto a su abuela [...]. (pag. 126)	EL PAÍS, 1 MARZO 1992 Carla Artés, sedici anni nel 1992, ma solo dieci in quei giorni. Quelli della sua scoperta. Ora era una giovane donna , e una lottatrice insieme a sua nonna [...].
---	---

Come si può notare, manca il riferimento a chi sia quella *ella misma* di cui parla il giornalista.

Sierra i Fabra mi ha rivelato di aver copiato questo articolo dal quotidiano *El País* senza apportare alcuna modifica, quindi la mancanza di chiarezza è dovuta o a un riferimento precedente del giornalista, che è stato tagliato nel romanzo, oppure a un più banale errore del testo. Dopo aver cercato invano di reperire in internet l'articolo originale de *El País*, ho optato per una soluzione di eliminazione di *como ella misma* e sostituendolo con il sostantivo “donna” per dare un senso di completezza alla frase anche in sua assenza.

La vera sfida è stata rappresentata dal verbale di denuncia, per il quale ho dovuto informarmi sulle convenzioni di stesura di simili atti in lingua italiana e anche sul

lessico giuridico che si utilizza in questo tipo di testi, attraverso il consulto di esperti del settore e la consultazione di testi paralleli.

Ho calibrato il mio lessico adottando delle scelte particolari di lemmi (es. “abitazione” al posto di “casa”, “posteriormente” al posto di “dopo”), mantenute costanti per tutto il documento; inoltre, mi sono rifatta a dei *corpora* di linguaggio giuridico per la traduzione di alcuni elementi del linguaggio tecnico del settore (es. “testimoni oculari” per “testigos presenciales”).

L’adattamento più importante, nondimeno, è stato quello dei tempi verbali: come già esplicito a pag. 175, in simili documenti ufficiali in italiano è buona regola utilizzare il tempo imperfetto per la descrizione dei fatti.

Per quanto riguarda le abbreviazioni, ho deciso di adottare una strategia univoca e tradurle anche quando non esiste un corrispondente diretto nel sistema giuridico italiano, per rispettare la continuità della strategia traduttiva. Ritengo che in questo caso sia trascurabile il rispetto dell’alterità del testo di partenza, poiché si può intuire già ampiamente dal gran numero di località straniere citate che la provenienza del documento sia senza dubbio straniera, per la precisione argentina. Ho ritenuto infatti fondamentale che il destinatario del testo meta riconosca immediatamente, a colpo d’occhio, di che tipo di testo si tratta. E questo è possibile solo se si adotta una strategia addomesticante, avvicinando il testo originale al lettore italiano e “piegandolo” alle convenzioni di redazione dello stesso tipo di testo nella nostra lingua e nel nostro sistema giuridico.

4.11 Riferimenti intertestuali

Tra i riferimenti intertestuali presenti nel libro, quelli più frequenti sono i rimandi a lemmi specifici della storia politica argentina e alle istituzioni, associazioni ed enti nati contestualmente a essa.

Il riferimento più frequente è quello alla ESMA, la *Escuela de Mecánica de la Armada* di Buenos Aires, luogo di prigionia e tortura dove venivano detenuti illegalmente i prigionieri politici. Nonostante Jordi Sierra i Fabra, ogni volta che la cita nel romanzo, utilizzi il nome per esteso, io ho deciso di indicare il suo acronimo insieme al nome completo la prima volta che appare, e in seguito utilizzare sempre l’acronimo; questo perché, come già spiegato, ho verificato che in Italia ci si riferisce a questo luogo denominandolo ESMA. Un altro riferimento che compare svariate volte nel romanzo è

quello alle *Madres de Plaza de Mayo* e *Abuelas de Plaza de Mayo*, per cui in italiano esistono le consolidate traduzioni Madri di Plaza de Mayo e Nonne di Plaza de Mayo che ho quindi deciso di adottare. Istituzioni come la CONADI (Comisión Nacional para el Derecho a la Identidad) o la BNDG (Banco Nacional de Datos Genéticos) hanno anch'esse delle traduzioni italiane ufficiali¹²: rispettivamente, Commissione Nazionale per il Diritto all'Identità e Banca Nazionale di Dati Genetici. Sono queste, dunque, le denominazioni che ho utilizzato nella mia proposta di traduzione italiana.

I tre riferimenti intertestuali che vado ora a illustrare sono quelli per cui ho ritenuto opportuno inserire una nota del traduttore nella mia resa italiana. H.I.J.O.S., come esplicito dalla mia nota, è un'associazione che ha come finalità il ricongiungimento dei figli dei *desaparecidos* con le loro famiglie naturali e di perseguire i colpevoli, ex militari del regime; questa associazione è formata dagli stessi figli di *desaparecidos* che hanno scoperto la loro vera identità, e infatti l'acronimo sta per *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio*. Quando viene menzionata per la prima volta, a pag. 88, Modesto ne parla così: “En 1995 o 1996, no lo recuerdo bien, se creó la asociación HIJOS, o sea Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio”. Dal momento che non esiste una traduzione ufficiale italiana né della sigla, né del nome per esteso, ho preso la seguente decisione: tradurre le parole di Modesto con “Nel 1995 o 1996, non mi ricordo bene, è stata fondata l'associazione H.I.J.O.S.”, inserendo i puntini tra le lettere che compongono l'acronimo per indicare che si tratta di una sigla, e inserire in una nota a piè di pagina il nome completo e una breve spiegazione degli obiettivi dell'associazione.

Un altro riferimento, che ho trovato sia menzionato nell'articolo di giornale che Sierra i Fabra ha espressamente tratto da *El País*, sia nel testo vero e proprio del romanzo, è quello alla *Triple A*, un'organizzazione militare che assassinò molti rappresentanti della sinistra argentina. In italiano, l'organizzazione è nota o come Alleanza Anticomunista Argentina, oppure come Tripla A; perciò, nel testo del romanzo ho lasciato Tripla A per somiglianza alla scelta dell'opera originale, inserendo in nota, alla sua prima apparizione, il nome ufficiale.

Per finire, durante una delle sue spiegazioni, il personaggio di Ana Cecilia parla del fatto che alcuni dei militari colpevoli non fuggirono dall'Argentina perché confidavano nella possibilità di una “*solución de punto final*”. Dopo accurate ricerche,

¹² Traduzioni da me riscontrate in svariati testi autorevoli e, soprattutto, attraverso la fonte del sito ufficiale italiano delle Nonne di Plaza de Mayo: <https://abuelas.org.ar/idiomas/italiano/genetica.htm>

ho scoperto che le sue parole fanno riferimento alla *Ley de Punto Final* (“legge del punto finale”) del 1986. Come ho esplicitato nella nota, questa legge stabilì la paralisi dei processi contro coloro che si erano resi colpevoli di sequestri, torture e assassini durante la dittatura. La legge si inserisce nel quadro del grande processo di riconciliazione che vide coinvolta l’Argentina e culminò con l’indulto ai generali direttamente responsabili del genocidio. È per questo che la mia scelta di traduzione è stata “possibilità di riconciliazione”, riferendomi all’intero processo piuttosto che alla singola *Ley de Punto Final*, che altro non è che un singolo passo verso la generica immunità che speravano di ottenere i militari rimasti in Argentina.

Ho quindi cercato di limitare l’uso delle note del traduttore per non interrompere il flusso della lettura del mio destinatario, ma allo stesso tempo ho ritenuto importante ampliare le sue conoscenze attraverso questo spazio paratestuale in cui la voce del traduttore, come afferma Chiurazzi (2014), si fa “spia della diversità” che esiste tra le lingue e le culture:

Solo una concezione superficiale e omologante può considerare la Nota del traduttore un vezzo da evitare, o un’ammissione di inadeguatezza da parte del traduttore. Meglio non confessarla. Ma il punto è che così facendo, il traduttore tradisce il suo compito ultimo: che non è quello di “far leggere” un testo come se fosse scritto nella lingua del lettore, ma di far capire che non è stato scritto in quella lingua, cosa che la Nota del traduttore sta lì a ricordare. Essa è l’avvertenza che non c’è solo la nostra lingua: ce ne sono altre, e possono anche essere molto diverse dalla nostra.¹³

Oltre a quanto appena detto, a pag. 29, nella presentazione del personaggio di Modesto, Sierra i Fabra cita alcune organizzazioni non governative: Greenpeace, Amnistía Internacional e Médicos Sin Fronteras. Mentre la prima è rimasta intatta nel testo meta, poiché anche nel nostro paese conserva il nome originale inglese, ho tradotto le altre due inserendo il nome con cui sono conosciute in Italia: rispettivamente, Amnesty International e Medici Senza Frontiere.

Jordi Sierra i Fabra è dichiaratamente un appassionato di cinema, perciò non è strano trovare nei suoi libri dei riferimenti cinematografici. In questo libro si possono trovare menzioni a quattro film. I quattro film sono: *Evita* (pag.42), che anche in Italia è uscito con lo stesso titolo, mantenuto quindi intatto; *Vencedores y vencidos* (pag. 123), uscito in Italia con il titolo “Vincitori e vinti”, e riportato perciò nel testo meta con

¹³Cfr. <https://rivistatradurre.it/2014/11/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita/>

questa denominazione; *Alien* e *Blade Runner* (pag. 129), entrambi noti, sia in Spagna che in Italia, con il loro titolo in lingua inglese. Inoltre, a pag. 146 si fa menzione di un altro film, senza nome, di cui l'autore riporta uno stralcio di dialogo.

Nel libro si può trovare anche un riferimento letterario: per descrivere il repentino cambio di personalità di Armando quando guarda una partita in televisione, Estela lo definisce “Su Hyde particular” (pag. 34), con chiara allusione al romanzo di Stevenson tradotto in italiano con “Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde”, quindi non ho avuto dubbi riguardo alla traduzione con “Il suo Hyde personale”.

Per concludere, l'ultimo riferimento intertestuale rilevante è quello alla canzone *Ellas bailan solas* di Sting. La canzone viene sia citata nel vero e proprio romanzo (pag. 88), sia riportata non integralmente in appendice. Questa canzone, che nell'originale inglese si intitola *They dance alone*, è stata scritta dal musicista britannico Sting e fa parte del suo album del 1987 *...Nothing like the Sun*. La versione integralmente in spagnolo, con delle aggiunte al testo composto dall'artista argentino Roberto Livi, è uscita l'anno successivo all'interno del disco *Nada come el sol*. Sebbene il personaggio di Modesto, nel romanzo, affermi che la canzone sia stata scritta per le Madri di Plaza de Mayo, Sting l'ha composta pensando alle madri dei *desaparecidos* in Cile, sotto il regime di Pinochet, ispirandosi a un tipo di danza tradizionale cilena, la *cueca*, che le donne erano solite ballare di fronte alle sedi governative con le foto dei loro cari scomparsi in mano, come segno di protesta¹⁴. Inoltre, ho potuto constatare che il titolo ufficiale della versione spagnola è *Ellas danzan solas*, sebbene sia nota anche come *Ellas bailan solas*; tuttavia, ho rispettato la scelta dell'autore e ho riportato la canzone con il titolo da lui utilizzato. Per quanto riguarda le strofe che chiudono il romanzo, benché esista anche una versione integralmente in spagnolo, ho deciso di riportare quelle dell'originale inglese – che comunque reca una strofa in lingua spagnola – poiché era questa la versione che all'epoca veniva trasmessa in radio in Italia e quindi riconoscibile dal pubblico italiano.

¹⁴ L'informazione è tratta dal sito ufficiale dell'artista Sting, sotto la voce Discography: Albums: They Dance Alone. (http://www.sting.com/discography/index/album/albumId/196/tagName/studio_albums)

Conclusioni

Arrivare alla fine della traduzione di un romanzo, e di una tesi di traduzione, è un'esperienza totalmente nuova, che mi ha arricchita come persona e come traduttrice, ma che porta con sé anche un certo senso di insoddisfazione, per tutti i momenti in cui mi è sembrato di aver, in qualche modo, “tradito” il testo di partenza. Eppure, credo che il senso di insoddisfazione di fondo sia imprescindibile per qualunque traduttore che è consapevole della delicatezza, della complessità e dell'importanza del suo compito.

Nell'incontro con le pagine di *La memoria de los seres perdidos*, superata la fase di euforia e passione iniziale, è subentrata quella che Susanna Basso chiama “invidia” del romanzo originale: la sensazione che “ogni traduzione, anche la più attenta, anche la più ispirata, non può che offrirsi al testo come desiderio del testo, inarrivabile traguardo e punto di partenza del mestiere” (2010: 21). È a questo punto che entra in gioco l'umiltà, che bisogna necessariamente adottare per saper riconoscere i propri errori, “vero baluardo alle orrende insidie della banalizzazione e della normalizzazione” (Melaouah, 2008: 38), e per “accettare la lentezza che la traduzione impone” (Basso, 2010: 1), nella lunga e spesso frustrante attesa della parola giusta in cui si sperimenta quella malinconia che Nasi (2008) ha definito “la malattia blu del traduttore”.

Ci sono stati giorni in cui il mio percorso è stato più un brancolare nel buio, buio che, tuttavia, è stato illuminato dall'incontro con persone meravigliose durante il mio soggiorno in Spagna: le docenti di ANILIJ, che non mi hanno fatto mancare il loro sostegno e aiuto nelle mie ricerche e, soprattutto, Jordi Sierra i Fabra, con cui è stato un onore lavorare e intrattenere uno scambio di idee e pensieri che va al di là del semplice rapporto professionale tra scrittore e traduttore. Ho avuto la riprova di quanto siano fondamentali e auspicabili la collaborazione e la comunicazione tra l'autore di un testo e il suo traduttore per la buona riuscita dell'arduo lavoro di traduzione, come sostiene anche Cacucci: “Essere in contatto con l'autore è fondamentale e irrinunciabile. I quasi novanta libri da me tradotti sono stati anche una preziosa occasione per entrare in amicizia con scrittrici e scrittori che stimo, e finora tutti hanno apprezzato lo scrupolo – e la passione – con cui traduco i loro testi” (2012: 22). La conoscenza dell'autore, del suo modo di pensare e di vedere il mondo, consente di far rinascere la sua opera, e un po' anche la persona stessa dello scrittore, in un'altra lingua.

È un'esperienza preziosa di cui ho fatto tesoro e che spero di poter replicare in futuro, perché come diceva John Donne, “No man is an island”, *nessun uomo è*

un'isola; e, per quanto si parli sempre della solitudine a cui si autocondanna chi sceglie di intraprendere il mestiere della traduzione, non dovrebbe esserlo neanche un traduttore.

Infine, vorrei che il frutto di questo lavoro, *La memoria degli esseri perduti*, potesse finire tra le mani dei lettori italiani, specialmente quelli più giovani, perché sono convinta che si tratti di un libro necessario che si inserisce all'interno dell'importantissimo processo di recupero della memoria delle sparizioni in Argentina, memoria che deve diventare sempre di più collettiva e condivisa, per l'affermazione dei diritti inalienabili che sono base fondante di una società davvero democratica.

Riassunto

Il mio elaborato finale si basa sulla traduzione del romanzo del 1998 *La memoria de los seres perdidos* di Jordi Sierra i Fabra (Barcellona, 1947), uno degli autori più prominenti sulla scena della letteratura per bambini e ragazzi spagnola. A oggi ha scritto circa 500 libri, tra cui anche romanzi per adulti e opere di saggistica. L'elaborato è composto da quattro capitoli. Nel primo capitolo, dopo una breve panoramica sulla letteratura per bambini e ragazzi in Spagna e le sue tendenze attuali, introduco la figura di Jordi Sierra i Fabra e riporto integralmente l'intervista che gli ho fatto in occasione del nostro incontro a Barcellona. Il secondo capitolo contiene un'accurata analisi del romanzo *La memoria de los seres perdidos* in tutti i suoi aspetti principali: peritesto, trama, personaggi, dimensione spazio-temporale, stile e temi affrontati. Il terzo capitolo riporta integralmente la mia proposta di traduzione del suddetto romanzo dallo spagnolo all'italiano. Infine, il quarto capitolo contiene il commento alla traduzione, con un'analisi del mio approccio metodologico e una selezione dei problemi incontrati durante la traduzione, con relative strategie risolutive ed esempi tratti direttamente dal testo.

Resumen

La presente tesis se basa en la traducción de la novela de 1998 *La memoria de los seres perdidos* de Jordi Sierra i Fabra (Barcelona, 1947), uno de los autores más relevantes en el panorama español de literatura infantil y juvenil. Al día de hoy, tiene escritas aproximadamente 500 obras, entre las cuales se encuentran también novelas para adultos y ensayos. Esta tesis está compuesta por cuatro capítulos. El primer capítulo, después de proporcionar una visión general de la literatura infantil y juvenil en España y de sus tendencias actuales, está dedicado al autor y a sus obras. En el capítulo se encuentra también la transcripción de una entrevista que Jordi Sierra i Fabra me concedió en Barcelona. El segundo capítulo contiene un análisis detallado del libro *La memoria de los seres perdidos* en todos sus aspectos principales: peritexto, argumento, personajes, estructura de espacio-tiempo, estilo y temas tratados. El tercer capítulo incluye mi propuesta de traducción de dicha novela del español al italiano. Finalmente, el cuarto capítulo propone un comentario de la traducción: un análisis de la metodología utilizada, una selección de los problemas encontrados y las correspondientes estrategias empleadas, con ejemplos extraídos del texto.

Abstract

The aim of my final dissertation is the translation of the 1998 novel *La memoria de los seres perdidos* by Jordi Sierra i Fabra (Barcelona, 1947), one of the most popular and successful authors on the scene of Spanish children's literature. He has written around 500 books up to now, including novels for adults and essays. This dissertation is composed of four chapters. The first chapter, after providing an overview on children's literature in Spain and its main tendencies nowadays, introduces the author and his works, also through the transcription of an interview Sierra i Fabra granted me in Barcelona. The second chapter provides a thorough analysis of the novel *La memoria de los seres perdidos*, focusing on its main aspects: peritext, plot, characters, space and time of the narration, style and themes. In the third chapter, my attempt of translation of the whole book from Spanish into Italian is included. Lastly, the fourth chapter contains a commentary on the aforementioned translation, focusing on the general approach and on the main problems encountered during the process and the strategies adopted to solve them, with examples taken directly from the text.

Bibliografia

- Alonso M. E. e Elisalde R. (1997). *Historia: La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor.

- Arbor Aldea, M. (2013). “Lecturas canónicas y lecturas emergentes: notas para un debate actual.”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil 11*, pp.9-42.

- Arduini, S. e Carmignani I. (2008). *Le giornate della traduzione letteraria*. Guidonia: Iacobelli edizioni

- Arduini, S. e Carmignani I. (2012). *Giornate della traduzione letteraria 2012*. Milano: Marcos y Marcos.

- Basso, S. (2010). *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Mondadori.

- Borda Crespo, M. I. (2017). *El cuento infantil y otros géneros literarios infantiles y juveniles*. Málaga: Ediciones Aljibe.

- Bourneuf, R. e Ouellet, R. (2003). *L’universo del romanzo*. Torino: Einaudi.

- Cacucci, P. (2012). “Tradurre è...” in S. Arduini e I. Carmignani (eds.), *Giornate della traduzione letteraria 2012*, pp. 17-23.

- Calvino, I. (1982). “Relazione a un convegno sulla traduzione (Roma, 4 giugno 1982)” in I. Calvino (1995). *I saggi, II*. Milano: Mondadori, pp. 1825-1831.

- Chiurazzi, G. (2014). “La nota del traduttore, spia della diversità”, *Tradurre*, 7: <https://rivistatradurre.it/2014/11/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita/>

- CLAVE. (2011). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM.

- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Grande dizionario di spagnolo (2009). Milano: Garzanti Linguistica.
- Lluch Crespo, G. (2005). “Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial.”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 3, pp. 136-156.
- Dueñas Lorente, J.D. (2016). “Violencia y muerte como oportunidades de redención en la narrativa juvenil de Jordi Sierra i Fabra.” in R. Oittinen, B. Roig (eds.), *Literatura infantil y juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras y desastres*, pp. 143-156.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Melaouah, Y. (2008). “Le ciabatte dei supereroi ovvero perché sono una traduttrice” in S. Arduini e I. Carmignani (eds.), *Le giornate della traduzione letteraria*, 35-41.
- Michils, T. (2005). “El tema de la desaparición en la literatura infantil argentina: cómo se recupera la memoria.” in V. Ruzicka, C. Vázquez, L. Lorenzo (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, pp. 277-287.
- Mínguez López, X. (2012). “La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y literatura.”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 10, pp. pp.87-105.
- Morduchowicz, R. (2010). *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Nasi, F. (2008). *La malinconia del traduttore*. Milano: Medusa edizioni.
- Oittinen, R. e Roig, B. (eds). (2016). *Literatura infantil y juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras y desastres*. Monaco: Iudicium.

- Ortoleva, P. e Revelli, M. (2000). *L'età contemporanea: Il Novecento e il mondo attuale*. Milano: Edizioni scolastiche Bruno Mondadori.
- Ruzicka, V, Vázquez, C. Lorenzo, L. (eds). (2005). *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións UniversidadeVigo.
- Saíz Ripoll, A. (1999). *Jordi Sierra i Fabra: la pasión por la escritura (aproximación a su obra infantil i juvenil)*: http://sierraifabra.com/?page_id=482&lang=es
- Sánchez Vera, L. e Moreno Verdulla, A. (2005). “Literatura ética. Trabajo infantil y esclavitud en dos novelas de Sierra i Fabra.” in V. Ruzicka. C. Vázquez, L. Lorenzo (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, pp. 637-652.
- Scerbo, I. L. (2012). “El campo de la literatura destinada a la infancia en Argentina: enunciación de los desaparecidos.”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil 10*, pp.195-206.
- Sierra i Fabra, J. (1997). *Campos de fresas*. Madrid: Ediciones SM.
- Sierra i Fabra, J. (1998). *La música del viento*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Sierra i Fabra, J. (2002). *La piel de la memoria*. Zaragoza: Edelvives.
- Sierra i Fabra, J. (2005). *Autobiografía (inmoral) de Jordi Sierra i Fabra*. in Sierra i Fabra, J. *Sin vuelta atrás*. Madrid: Ediciones SM.
- Sierra i Fabra, J. (2005). *Sin vuelta atrás*. Madrid: Ediciones SM.
- Sierra i Fabra, J. (2012). *Mis (primeros) 400 libros. Memorias literarias de Jordi Sierra i Fabra*. Madrid: Ediciones SM.
- Sierra i Fabra, J. (2015). *La memoria de los seres perdidos*. Madrid: Ediciones SM.

– Tabernero, R. (2005). “El narrador en la literatura infantil y juvenil de los últimos años: algunas notas acerca de la focalización en los relatos bélicos.”, in V. Ruzicka. C. Vázquez, L. Lorenzo (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, pp. 653-668.

Sitografia

- 24 marzo ONLUS: <http://www.24marzo.it>
[Ultima consultazione il 22/11/2017]

- Asociación Madres de Plaza de Mayo: <http://www.madres.org>
[Ultima consultazione il 23/11/2017]

- Biblioteca Nacional de España:
Gutiérrez, L. e Lafuente, P. (2017). *Literatura Infantil y Juvenil*.
http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura_Infantil/Introduccion/
[Ultima consultazione il 25/11/2017]

- Casa editrice SM:
<http://www.grupo-sm.com/sm/actividad/ediciones>
[Ultima consultazione il 10/11/2017]

- Cervantes virtual: Jordi Sierra I Fabra. El autor: Premios y reconocimientos:
http://www.cervantesvirtual.com/portales/sierra_i_fabra/autor_premios/
[Ultima consultazione il 24/11/2017]

- Diccionario de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/>
[Ultima consultazione il 29/11/2017]

- Dizionario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/>
[Ultima consultazione il 29/11/2017]

- Dizionario Treccani online (Sinonimi): <http://www.treccani.it/sinonimi/>
[Ultima consultazione il 1/11/2017]

- Enciclopedia Treccani online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
[Ultima consultazione il 29/11/2017]

- Intervista de El Mundo a Jordi Sierra i Fabra del 02/04/2014:

<http://www.elmundo.es/cultura/2014/04/02/533ae3f6ca474160088b4577.html>

[Ultima consultazione il 3/11/2017]

– Panorámica de la Edición Española de Libros 2016:

<https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2017/09/Panor%C3%A1mica-de-la-Edici%C3%B3n-Espa%C3%B1ola-de-Libros-2016.pdf>

[Ultima consultazione il 25/11/2017]

– Observatorio de la Cultura y el Libro:

<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:db7e62ba-ec79-410a-b9f6-0a7085302dc6/triptico2015.pdf>

[Ultima consultazione il 25/11/2017]

– Oxford Dictionary Spanish: <https://es.oxforddictionaries.com/>

[Ultima consultazione il 28/11/2017]

– Sito ufficiale di Jordi Sierra i Fabra: [http://www .sierraifabra.com](http://www.sierraifabra.com)

[Ultima consultazione il 28/11/2017]

– Sito ufficiale di Sting:

http://www.sting.com/discography/index/album/albumId/196/tagName/studio_albums

[Ultima consultazione il 28/11/2017]