

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale Specialized Translation (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in

Translation for the Publishing Industry (Spanish)

Emigranti e naufraghi, i fantasmi della storia galiziana.

Proposta di traduzione di *La mano del emigrante* di Manuel Rivas.

CANDIDATA:

Chiara Albertazzi

RELATRICE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE:

Rafael Lozano Miralles

CORRELATORE:

Xosé Antonio Neira Cruz

Anno Accademico 2021/2022

Terzo Appello

*Entre o primeiro e derradeiro faro,
a liña do horizonte.*

*Ese é o camiño,
A liña do horizonte,
Por onde van ás ceibas as palabras.*

Manuel Rivas, O que fica fóra

RINGRAZIAMENTI

Il mio primo ringraziamento non può che andare alla Prof.ssa Gloria Bazzocchi, per avermi insegnato, ancora diciottenne, ad amare la traduzione e per l'attenzione e la cura con cui mi ha sempre seguita in questi cinque anni (e mezzo, oramai). Anche nei momenti di fatica e di sconforto, le sue lezioni sono state per me un luogo sicuro e fertile, dove le parole prendevano vita. Un *almeiro*, come direbbe il nostro Rivas.

Ringrazio il Prof. Lozano, per l'interesse dimostrato fin da subito nel mio progetto, la Prof.ssa Vilavedra, per aver acconsentito con entusiasmo a essere intervistata per la mia tesi, e il Prof. Neira Cruz, per avermi accolta a Santiago con una gentilezza disarmante e per la sua infinita disponibilità nei miei confronti.

Moitas grazas a Manuel Rivas, pola súa xenerosidade e polo tempo que me dedicou. Nunca esquecerei a conversa que tivemos, a súa sensibilidade e os seus ollos de neno, aínda capaces de sentir estupor e marabilla. Que fermoso sería se todos mirásemos a realidade tal como fan os poetas. “Vai ser que si. Que a poesía è o maior milagre do mundo”.

Grazie agli amici incontrati negli anni trascorsi a Forlì, per aver allietato lo studio e la quotidianità con la loro compagnia. Vi stringo forte, uno per uno.

Agli amici abruzzesi, quelli di lunga data e quelli conosciuti più tardi. Ritrovarci d'estate, tra un bagno al mare e una passeggiata in montagna, è bellissimo ogni volta.

Agli amici di Comillas, uno degli incontri più belli e inaspettati che la vita potesse regalarmi. Anche se da tempo non condividiamo più la quotidianità, il legame che ci unisce è speciale.

Alla mia famiglia, per avermi offerto un posto sicuro dove fare ritorno ogni volta che lo desiderassi. E per avermi sempre perdonata e riaccolta con infinita pazienza e tenerezza.

Alle scelte prese d'istinto, agli imprevisti, ai “colpi di biliardo della vita” che mi hanno portata fin qui, grazie.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	8
CAPITOLO 1 – LA LETTERATURA GALIZIANA: UNA STORIA DI LUCE E OSCURITÀ	11
1.1. Dallo splendore medievale ai Séculos Escuros	12
1.2. Il <i>Rexurdimento</i>	15
1.2.1. Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Curros Enríquez: punte di diamante del <i>Rexurdimento</i>	17
1.3. Il primo Novecento: la <i>Xeración Nós</i> e le <i>Irmandades da Fala</i>	20
1.4. 1936-1975: gli anni del franchismo	22
1.4.1. La letteratura dell’esilio.....	22
1.4.2. Anni ’50-’70: riqualificazione e rinnovamento della lingua e della letteratura galiziana.....	24
1.5. Gli anni ’80-’90: verso una nuova scena letteraria.....	26
1.5.1. Il boom della narrativa negli anni ’80-’90.....	28
1.5.1.1. La letteratura per l’infanzia.....	31
1.5.2. La poesia degli anni ’80-’90.....	32
1.6. Il panorama letterario del nuovo millennio	33
CAPITOLO 2 – L’AUTORE: MANUEL RIVAS	37
2.1. Biografia dell’autore	37
2.1.1. Infanzia e adolescenza.....	37
2.1.2. L’attività di giornalista	39
2.1.3. La carriera letteraria	41
2.1.4. Rivas e l’ambientalismo militante	43
2.2. Poetica e pensiero	45
2.2.1. L’ecologia linguistica	45
2.2.2. Il “contrabando de géneros”	47
2.2.3. L’opera di Rivas fra innovazione e tradizione popolare	48
2.2.4. Rivas e la memoria storica	51
2.3. Traiettorie editoriali di Rivas in Spagna: oltre i confini della Galizia.....	52
2.3.1. Manuel Rivas: un autore a cavallo tra due sistemi letterari	53

2.3.2. L'opera di Rivas dal galego allo spagnolo	56
2.3.3. Intervista a Dolores Vilavedra Fernández, traduttrice di Rivas	60
2.4. Traiettorie editoriali di Rivas in Italia	64
2.5. Intervista all'autore	66
CAPITOLO 3 – ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA: LA MANO DEL	
EMIGRANTE	77
3.1. Storia editoriale	77
3.2. Struttura e trama	78
3.2.1. <i>La mano del emigrante</i>	79
3.2.2. <i>El álbum furtivo</i>	81
3.2.3. <i>Los naufragos</i>	83
3.3. Elementi paratestuali	85
3.4. Temi	90
3.4.1. Emigrazione e identità	91
3.4.2. Il mondo marinaresco	94
3.4.2.1. Il legame tra emigrazione e naufragio	97
3.4.3. Il sentimento della <i>morriña</i>	98
3.4.4. Trauma e memoria	99
3.5. Elementi simbolici	102
3.6. Aspetti stilistici	103
CAPITOLO 4 – PROPOSTA DI TRADUZIONE	109
CAPITOLO 5 – COMMENTO ALLA TRADUZIONE	156
5.1. Metodologia traduttiva	156
5.2. Elementi paratestuali	160
5.2.1. I titoli	160
5.2.2. Prologo	161
5.2.3. Quarta di copertina	162
5.2.4. Note	163
5.2.5. Aspetti grafici	164
5.3. Il ruolo delle immagini nel processo traduttivo	164
5.4. Problemi di traduzione	165

5.4.1. Aspetti stilistici.....	165
5.4.1.1. Figure retoriche	166
5.4.1.2. Ritmo e punteggiatura.....	168
5.4.2. Aspetti lessicali.....	169
5.4.2.1. Fraseologia	174
5.4.2.2. Antroponimi e toponimi.....	175
5.4.2.3. Culturemi	177
5.4.3. Aspetti morfosintattici.....	180
5.4.4. Rimandi intertestuali	181
5.5. Possibile collocazione editoriale.....	183
5.5.1. Proposta editoriale	185
5.5.1.1. Scheda di lettura.....	186
CONCLUSIONI.....	188
ABSTRACT.....	191
RESUMEN.....	192
BIBLIOGRAFIA.....	193
SITOGRAFIA	198

INTRODUZIONE

*E ora che ne sarò
del mio viaggio?
Troppo accuratamente l'ho studiato
senza saperne nulla. Un imprevisto
è la sola speranza. Ma mi dicono
che è una stoltezza dirselo.
Eugenio Montale, Satura*

Chi traduce sa, tra le altre cose, che l'imprevisto è sempre dietro l'angolo. E allora, come racconta Susanna Basso nel saggio *Sul tradurre*, impara a navigare con cautela nella pagina scritta, ad avvertire l'ostacolo prima che si presenti per scongiurare il rischio di un naufragio. A volte, però, l'imprevisto è la sola salvezza. Come la luce del faro che, con il suo fascio luminoso, accompagna il viaggio dell'emigrante e indica al marinaio la rotta sicura.

Se questo elaborato ha ragione di esistere, è proprio grazie a una serie di avvenimenti fortuiti (e fortunati). In primo luogo, la scoperta, nel gennaio 2022, di una terra meravigliosa: la Galizia. Terra di contadini e pescatori, dove l'anima rurale e tellurica convive con quella oceanica e portuale, terra di poeti che hanno dato voce alle fonti, agli alberi e alle pietre, ma anche terra, purtroppo, di emigranti e di naufraghi, le cui vite passano inesorabilmente “entre el apego y la pérdida”. In secondo luogo, la proposta della mia relatrice, la Prof.ssa Gloria Bazzocchi, di lavorare su un testo di Manuel Rivas, l'autore galiziano contemporaneo per eccellenza. Conosciuto e apprezzato negli anni del liceo con *La lengua de las mariposas*, si è poi ripresentato sulla mia strada con un articolo di giornale, intitolato *Va pensiero*, con il quale mi sono misurata in una delle mie prime lezioni di traduzione, durante il corso di laurea triennale. Grazie a quella *columna* ho scoperto il significato di “termine polisemico” e, soprattutto, quanto difficile, ma allo stesso tempo appassionante, fosse il mestiere di tradurre. Cinque anni dopo, “los golpes de billar de la vida” mi hanno portato nuovamente a confrontarmi con la prosa poetica di Rivas, questa volta per un periodo assai più lungo e intenso, con un'opera intitolata *La mano del emigrante*. Il testo, pubblicato originalmente in lingua galiziana come *A man dos paños* (2000) e poi autotradotto dall'autore in spagnolo, si configura come un trittico composto da un racconto di finzione che dà il titolo al libro, un racconto fotografico (*El álbum furtivo*) e un racconto di stampo giornalistico (*Los naufragos*).

La materia narrata si dipana lungo due principali fili conduttori: l'emigrazione e il naufragio, due esperienze all'apparenza slegate ma in realtà vicine, ancor più se calate nel contesto della Galizia. Emigranti e marinai sono infatti le due grandi presenze-assenze della storia galiziana, creature liminali che abitano il confine tra il qui e l'altrove, la vita e le morte, l'attaccamento e la perdita.

Su invito della mia relatrice e grazie a una borsa di studio messa a bando dal Dipartimento, lo scorso novembre ho avuto modo di tornare in Galizia, più precisamente a Santiago di Compostela, dove sono stata accolta da Xosé Neira Cruz, scrittore, giornalista e docente universitario che ha subito accettato di seguire la mia tesi da correlatore esterno. Oltre ad aver dimostrato fin dall'inizio infinita disponibilità e gentilezza nei miei confronti, il Prof. Neira Cruz ha svolto il prezioso ruolo di tramite per consentirmi di conoscere di persona Manuel Rivas. L'incontro con lo scrittore, avvenuto di fronte al mare di La Coruña, la sua città natale, mi ha aperto una finestra sul suo universo interiore, accrescendo in me il desiderio di aderirvi il più possibile in traduzione. Ho scoperto che dietro al "fantasma di carta", nelle parole di Ilide Carmignani, con cui avevo dialogato per mesi nel silenzio della mia stanza, si nasconde una persona di straordinaria sensibilità, capace di provare stupore e meraviglia anche per le più piccole cose, davanti alle quali si apre inaspettatamente "la boca de la literatura".

Il presente elaborato si apre con un capitolo che racchiude le tappe salienti della letteratura galiziana, un passaggio essenziale per comprendere la posizione dell'autore all'interno del canone. Nel secondo capitolo si approfondirà la figura di Manuel Rivas, ripercorrendone biografia, opera, poetica e traiettoria editoriale. In merito a quest'ultima, particolare enfasi verrà data alla questione della traduzione dal galego al castigliano, una pratica ancora necessaria per far sì che le opere letterarie prodotte in Galizia vedano la luce in Spagna e all'estero. Il secondo capitolo, inoltre, riporterà due interviste: quella rilasciata dall'autore in occasione del nostro incontro e un'intervista a Dolores Vilavedra, docente di letteratura galiziana all'Universidad de Santiago de Compostela e traduttrice di Rivas. Seguirà un terzo capitolo dedicato all'analisi del testo di partenza: dal paratesto alla trama, passando per lo stile e i temi affrontati, quali emigrazione, identità, naufragio, mondo marinaresco, trauma, memoria e il sentimento della *morriña*. Nel quarto capitolo verrà proposta la traduzione integrale dell'opera, poi analizzata e commentata nel quinto e ultimo capitolo, dove si metteranno in luce le principali difficoltà riscontrate nel processo traduttivo e le strategie

adottate nella resa in italiano del testo. Al termine dei cinque capitoli, verranno poi presentate le conclusioni raggiunte in merito al mio progetto, nella speranza che possa offrire un punto di partenza per ulteriori ricerche nell'ambito della traduzione della letteratura galiziana.

CAPITOLO 1

LA LETTERATURA GALIZIANA: UNA STORIA DI LUCE E OSCURITÀ

Prima di affrontare l'opera di Manuel Rivas, punta di diamante della scena editoriale galiziana e comprenderne la posizione all'interno del canone letterario, è necessario ripercorrere le tappe salienti della storia della letteratura e della lingua galiziana. Una storia millenaria di luci e di ombre, di separazione e di perdita, di morte e di rinascita – o forse sarebbe meglio dire di palingenesi. La letteratura, affermava Rivas nel suo discorso di investitura come membro della Real Academia Galega (2009: 32), “ten moito de palinxénese, e mais cando a lingua que en que se expresa leva séculos empurrada á liña fronteiriza entre a vida e a morte”.

Quello di frontiera, parola chiave nella poetica di Rivas e nella storia del popolo galiziano, è un concetto che ricorrerà più volte all'interno del presente elaborato. Così come il concetto di periferia, luogo storico, politico e sociale in cui la lingua e la letteratura galiziana sembrano essere relegate da sempre. In Spagna, infatti, una forte spinta centripeta ha storicamente favorito e continua a favorire lo spagnolo come lingua letteraria. Rifacendosi alla teoria dei polisistemi di Even-Zohar (1979), che descriveva la letteratura come una rete di elementi interdipendenti dove ciascun elemento è definito dal ruolo ricoperto all'interno di tale rete, si può affermare che il sistema letterario galiziano è un sistema verticalmente periferico rispetto a quello spagnolo, condizione che mette a repentaglio la percezione interna ed esterna della letteratura galiziana in quanto istituzione legittimamente autonoma (Vilavedra, 1999).

Parlare di lingua e letteratura insieme non è una scelta casuale. Nel contesto della Galizia, in particolar modo, le sorti della letteratura sono indissolubilmente legate a quelle della sua lingua. Nel dare una prima definizione di letteratura galiziana nella sua *Historia da literatura galega*, Dolores Vilavedra (1999: 15), richiamandosi al criterio filologico già adottato in precedenza da Carballo Calero (1981), non prescinde dal discorso linguistico: “Cómpre deixar ben claro, xa de entrada, que por literatura galega entendemos aquela formada neste código lingüístico”. In questo caso specifico, il rifiuto di una concezione territoriale della letteratura è estremamente funzionale oltre che essenziale. Parliamo infatti di una “literatura sen estado” (*ibid.*), per cui, al momento di fissarne i limiti, il peso degli elementi istituzionali e geopolitici risulta irrilevante, al contrario di quanto invece accade, ad esempio, nel caso di una letteratura come quella dei paesi latinoamericani, dove la questione linguistica riveste un'importanza

decisamente minore rispetto a fattori di natura politico-istituzionale. Questo criterio, inoltre, permette di integrare nel sistema gli autori allofoni, di prolifica tradizione fin dalla letteratura medievale (*ibid.*: 16). Ma non solo: trascendere le frontiere geografiche nel delimitare la letteratura galiziana consente di includere tutti i prodotti letterari emessi in spazi sopra-territoriali, come quello dell'emigrazione (*ibid.*: 20), componente essenziale della storia del popolo galiziano.

Il presente capitolo ha l'obiettivo di fornire una panoramica della letteratura galiziana, dal Medioevo all'attualità, soffermandosi in particolare sugli ultimi quattro decenni, ovvero, il periodo successivo all'approvazione dello statuto di autonomia della Galizia (1981), preceduto, appena sei anni prima, dalla morte di Franco (1975). Due eventi spartiacque che hanno portato a profondi cambiamenti nel sistema letterario, alla luce dei quali si può meglio comprendere la posizione canonica occupata da Manuel Rivas.

1.1. Dallo splendore medievale ai Séculos Escuros

A partire dall'VIII-IX secolo, il latino parlato nell'antica provincia romana della Gallaecia si trasformerà gradualmente in una nuova lingua romanza, alla quale i filologi fanno riferimento con il nome di *galego-portugués*, in quanto nucleo di origine del galego e del portoghese. Con la separazione politica di Galizia e Portogallo, a opera di Alfonso VI, agli inizi del XII secolo, ha inizio un processo di differenziazione linguistica che culminerà alla fine del XV secolo. Pertanto, si potrà parlare di lingua galiziana solo a partire dalla fine del XV secolo (Rodríguez Alonso, 2002: 7). La scuola lirica galiziano-portoghese comincia a espandersi dall'anno 1200 circa con il primo componimento di cui si ha notizia, la *Ora faz ost'o senhor de Navarra* del trovatore Johán Soarez di Pávia, figlio di don Denis di Portogallo, per poi avviarsi verso un progressivo declino a partire dal 1354, dopo la morte di don Pedro di Barcelos.

In età medievale, specialmente nel XIII-XIV secolo, la lirica trobadorica galiziano-portoghese conosce il suo periodo di maggior splendore. È l'epoca delle *cantigas*, componimenti poetici raccolti nei *Cancioneiros*, così chiamati perché pensati per essere cantati dai giullari nelle corti. Tra le più influenti figurano, senza dubbio, la corte don Denis di Portogallo e soprattutto quella di Alfonso X di Castiglia e León, detto il Saggio, sovrano, mecenate e trovatore dalla fiorente produzione lirica. È infatti ad Alfonso X che viene attribuita la paternità delle *Cantigas de Santa María*, un'opera monumentale composta da 426 *cantigas* dedicate alla Vergine Maria.

La lirica galiziano-portoghese si divide in due grandi filoni: da un lato, la lirica profana, della quale si conservano oltre 1600 componimenti, e dall'altro, la lirica religiosa, rappresentata dalle *Cantigas de Santa María*. All'interno della lirica profana possiamo distinguere tre diversi generi:

- le *Cantigas de amigo*, che esplorano il tema sentimentale dalla prospettiva femminile. Tra i principali motivi trattati si segnalano il dolore per l'abbandono, il disprezzo o l'assenza dell'amato (ne è un celebre esempio la cantiga *Ondas do mar de Vigo* del trovatore Martín Codax), la gioia dell'incontro amoroso e il dialogo sull'amore con la madre, le sorelle o le amiche;
- le *Cantigas de amor*, che affrontano il tema dell'amor cortese dalla prospettiva maschile, particolarmente influenzate dalla *cansó* di tradizione provenzale;
- le *Cantigas de escarnho e maldizer*, genere coltivato anche da Alfonso X nei *Cancioneros*, ovvero componimenti satirici che hanno l'obiettivo di criticare vizi e comportamenti immorali della società o di una persona specifica alla quale è indirizzata la *cantiga*.

Sebbene la lirica sia il genere aureo di quest'epoca, e in generale della tradizione letteraria Galiziana (Vilavedra, 2011a: 82), anche nell'ambito della produzione in prosa si annoverano alcuni esempi, come la *Crónica Troiana* e la *Historia Troiana*, entrambi ascrivibili all'interno di quello che si definisce "ciclo della Guerra di Troia", e alcune opere appartenenti al genere della "prosa storica", come la *Crónica Geral de 1344*, la *Crónica de Castela*, *General Estoria*, la *Crónica de 1404* e la *Crónica de Santa María de Iria*. Merita poi un discorso a sé la "prosa funcional y utilitaria" (Rodríguez Alonso, 2002: 28), ovvero la produzione di testi in lingua galiziana di natura giuridica, ecclesiastica e amministrativa. Già dal XII secolo, infatti, latino e galego erano due lingue molto diverse, e dato che il popolo non comprendeva più i testi redatti in latino, il galiziano cominciò a essere impiegato per la stesura di documenti notarili, atti, ordinamenti, statuti e altri testi di natura simile. Esistono inoltre traduzioni in galego di importanti opere giuridiche medievali, come le *Siete Partidas* di Alfonso X. Fino al Quattrocento, dunque, il galego non solo era la lingua del popolo ma anche la lingua dell'amministrazione. Tuttavia, a partire dal XV secolo, privato del suo splendore medievale, comincia a perdere terreno come lingua della cultura e della letteratura.

Con la crisi dinastica della metà del XIV secolo e le rivolte sociali del XV secolo, la società

galiziana perde via via la sua coesione interna e si ritrova ad affrontare un periodo di convulse trasformazioni, che la lasciano indebolita e alla mercé della Castiglia. Il processo di castiglianizzazione si accelera vertiginosamente nel Quattrocento con l'ascesa al trono dei Re Cattolici, la cui politica centralista prevederà l'imposizione del castigliano come lingua di prestigio, accentuando la situazione diglossica in Galizia. Fagocitato dal castigliano, il galego verrà quindi declassato a sola lingua orale e relegato all'ambito rurale: "hasta los poetas abandonaron la lengua, que se quedó a solas con los pobres" (Murado, 2008: 175). Il frazionamento sociale e l'indigenza culturale, insieme a una situazione di stagnamento economico, si configurano pertanto come le principali cause della marginalizzazione della Galizia alla fine del XV secolo (Vilavedra, 1999: 84). Nei due secoli successivi, inoltre, la sovrappopolazione e il mancato sviluppo economico favoriscono una massiccia emigrazione verso diverse città della penisola, tra cui Madrid. Questo contesto contribuisce a diffondere e consolidare l'immagine prototipica e spregiativa dei galiziani, instillando in loro un complesso di inferiorità:

De aí que os habitantes da nación hexemónica se teñan por superiores, porque a súa lingua é a única oficial, a única que se cultiva, ensina e protexe, e os fillos das nacións subordinadas acaban por falaren en voz baixa, apouvigados por un complexo de inferioridade. (Castelao, 1994: 554)

Questo lungo periodo, passato alla storia come Séculos Escuros, è caratterizzato dall'assenza di una tradizione scritta e una produzione letteraria continuativa, con un uso scritto del galego circostanziale e intermittente. La lingua sopravviverà sulle bocche di contadini, artigiani e pescatori, che custodiranno la tradizione popolare. Si sviluppa così una letteratura di carattere anonimo e tradizionale, basata sulla trasmissione orale, che nel XIX secolo costituirà un punto di riferimento per gli autori del *Rexurdimento*.

Bisognerà aspettare il XVIII secolo per assistere a una svolta decisiva. Sono gli anni in cui Padre Feijoo e Padre Sarmiento si battono in difesa della dignità della lingua con opere il *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega* o l'*Onomástico etimológico de la lengua gallega*, ma sono anche gli anni in cui il castigliano si imporrà come unica lingua dell'insegnamento, in linea con la grammatica pubblicata dalla Real Academia Española, fondata nel 1713, con conseguenti implicazioni negative sullo sviluppo del galego.

1.2. Il *Rexurdimento*

Per poter parlare nuovamente di una vera e propria produzione letteraria in lingua galiziana, bisognerà attendere la seconda metà del XIX secolo, un recupero avvenuto in concomitanza con una progressiva presa di coscienza politica da parte di una Galizia per lungo tempo assopita, scettica e disincantata (Tarrío Varela, 1985: 9). Dal 1840, dopo la morte di Fernando VII e l'instaurazione di una monarchia liberale a seguito delle guerre carliste, comincia infatti a prendere piede un movimento di recupero letterario e linguistico denominato *Prerrexurdimento*, preparatorio al successivo *Rexurdimento*, ovvero il periodo di rinascita della lingua, della cultura e della letteratura galiziana. In seno al *Prerrexurdimento*, lo scontento politico per la condizione di subalternità e stagnazione porta alla nascita del movimento del *Provincialismo*, definito da Tarrío Varela (*ibid.*) come “un primer paso del proceso de reflexión que los intelectuales gallegos llevaron a cabo en un intento de sacar a Galicia de la secular postración”. Dal *Prerrexurdimento* in poi, le rivendicazioni di tipo politico ed economico andranno sempre più di pari passo con quelle linguistico-culturali. Nel 1856 ha luogo un evento chiave nel periodo transitorio che intercorre tra i due movimenti: un gruppo di studenti di Santiago di Compostela – tra cui un giovane Eduardo Pondal, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei maggiori poeti dell'epoca – organizza una riunione passata alla storia come Banquete de Conxo in cui studenti e artigiani siedono insieme allo stesso tavolo, rappresentando l'unione simbolica tra la classe intellettuale e la classe operaia nella società ideale cui aspiravano i progressisti. Durante il Banquete, Pondal legge *Brindis*, un componimento poetico che esaltava i principi liberali, scatenando le ostilità delle autorità ecclesiastiche e conservatrici.

Un'altra tappa fondamentale del tardo *Prerrexurdimento* è segnata dall'istituzione dei primi *Xogos Florais* nel 1861, un concorso di poesia celebrato a La Coruña. I componimenti in gara vengono raccolti l'anno successivo in un volume intitolato *Álbum de la claridad*, corredato di una ricca appendice, il *Mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, nel quale figurano poesie in galego e in castigliano di circa quaranta autori dell'epoca, tra cui spiccano Rosalía de Castro e lo stesso Pondal. Il *Mosaico poético*, come osserva Rodríguez Alonso (2002: 45) può essere considerato la prima antologia poetica della letteratura moderna galiziana. Alla luce di ciò, appare evidente come il genere maggiormente coltivato sia la lirica: partendo dal folclore, la poesia di questo periodo esalta la bellezza del paesaggio naturale galiziano e mostra un'attenzione particolare alla realtà popolare e contadina, elogiandone i

valori e difendendone i diritti. La celebrazione della Galizia vuole essere una risposta allo stigma sociale che durante i Séculos Escuros gravava sui galiziani, ritenuti un popolo inferiore e ignorante, dalla lingua rozza e grossolana (*ibid.*: 46). Tra i poeti più illustri del *Prerrexurdimento* figurano: Alberto Camino, Xosé García Mosquera, Francisco Añón e Xoán Manuel Pintos Villar. Con *A gaita gallega* (1853), un'opera in prosa e versi, Pintos Villar si schiera in difesa della lingua galiziana, svilita e denigrata a favore del più nobile castigliano:

*Aquí mismo, aquí en Galicia,
A doctorcillos de pelos
Les oí que su idioma
Es tosco lenguaje, y feo,
Impropio de gente fina
Reservado a los paletos.
Que por lo mismo no hay libros
Que expliquen ese dialecto,
Ni quiere escribir en él
Ninguno que tenga seso.* (1853: 35)

La letteratura degli anni che vanno dal 1840 al 1863, data con la quale si fa coincidere l'inizio del *Rexurdimento*, non vede ancora la pubblicazione di un libro completamente in galego. Alcuni critici ne trovano un esempio in *A gaita gallega* (1853) che, tuttavia, pur rappresentando la prima opera della rinascita letteraria in Galizia, si configura ancora come una miscela di castigliano, galiziano e latino. Bisognerà attendere il 1863, anno di pubblicazione dei *Cantares Gallegos* di Rosalía de Castro, punta di diamante della lirica del *Rexurdimento* insieme a Eduardo Pondal e Curros Enríquez (*cfr.* § 1.2.1.), perché veda la luce un libro scritto interamente in lingua galiziana.

Sull'onda del federalismo repubblicano del 1873, la causa provincialista cede il passo al regionalismo, movimento che reclamava l'autonomia della Galizia come comunità all'interno di uno stato federale e l'estensione dell'uso del galego non solo al campo letterario, ma anche all'ambito didattico, amministrativo, religioso e scientifico. Tra i massimi teorici del regionalismo si ricordano Alfredo Brañas, con *El regionalismo gallego* (1890), e lo storico e intellettuale Manuel Murgía, una delle figure chiave del *Rexurdimento*, autore della *Historia de Galicia* (1865), che getterà le basi per la costruzione di un'identità nazionale galiziana. Nel 1891 viene fondata la Asociación Regionalista Gallega e il giornale *La Patria Gallega*, organo di stampa del movimento regionalista del quale Brañas e Murguía saranno assidui collaboratori. Negli anni precedenti erano già state fondate le prime testate giornalistiche

interamente lingua galiziana, tra cui *O Tío Marcos da Portela* (1876), *O Galiciano* (1886), *A Fuliada* (1888) e *A Monteiro* (1893). Nel 1907, in difesa degli ideali del regionalismo, nascerà anche *A Nosa Terra*, ancora oggi attiva, che si rivelerà di grande importanza nel ventennio 1916-1936 in quanto organo di stampa delle *Irmandades da Fala*.

Sempre nella seconda metà dell'Ottocento fiorisce anche la prosa narrativa: nel 1880¹ vede la luce il primo romanzo in galego, *Maxina ou a filla espurea*, di Marcial Valladares. Pubblicato come romanzo d'appendice, rappresenta una testimonianza della situazione diglossica galego-castigliano in quanto i personaggi di estrazione urbana o di alto ceto si esprimono in castigliano, mentre i personaggi del mondo rurale parlano in galego. Degno di menzione è anche Antonio López Ferreiro, ecclesiastico e storico originario di Santiago di Compostela autore di tre importanti romanzi storici ambientati in Galizia: *A tecedeira de Bonaval* (1894), *O castelo de Pambre* (1895) e *O niño das pombas* (1905). Tra gli esponenti del filone popolare si annovera, invece, Lamas Carvajal, autore di *Catecismo do labrego* (1888), uscito in appendice su *O Tío Marcos* e pubblicato come libro l'anno successivo. Alla luce dello straordinario successo riscosso, Rodríguez Alonso (2002: 60) lo definisce "el primer *best-seller* de la literatura gallega".

In questi anni acquisisce maggiore rilevanza anche lo studio della lingua galiziana. Vengono pubblicati i primi dizionari e la prima grammatica scientifica ad opera di Saco y Arce (1868) e, nel 1906, grazie allo sforzo collettivo di Curros Enríquez e Xosé Fontenla Leal, padri della Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega, viene fondata la Real Academia Galega, sotto la presidenza di Manuel Murguía.

1.2.1. Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Curros Enríquez: punte di diamante del *Rexurdimento*

Consacrati dal canone letterario come le tre punte di diamante della lirica ottocentesca galiziana, Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Curros Enríquez formano la triade canonica (Vilavedra, 1999: 122) del *Rexurdimento*. Il filone intimista, la denuncia dell'ingiustizia sociale e l'orgoglio nazionalista saranno le grandi linee che guideranno lo sviluppo della poesia galiziana di questo periodo e buona parte della produzione poetica del secolo

¹ Vilavedra (1999: 111) afferma che il 1880 può essere considerato l'annus mirabilis della letteratura galiziana del *Rexurdimento*, in quanto nello stesso anno vedono la luce *Follas novas* di Rosalía de Castro, *Aires da miña terra* di Curros Enríquez e *Espinas follas e flores e Ramiño primeiro* di Lamas Carvajal.

successivo.

Con la pubblicazione di *Cantares Gallegos* nel 1863, anno con il quale convenzionalmente si fa coincidere l'inizio del *Rexurdimento*, Rosalía de Castro segna uno spartiacque nella letteratura galiziana. Considerato il primo libro in galego della letteratura moderna (Rodríguez Alonso, 2002: 47), *Cantares* è definito da Vilavedra (1999: 108) un “texto fronterizo”, dal momento che segna, da un lato, il momento culminante del *Prerrexurdimento* e, dall'altro, l'inizio di una nuova epoca, nella quale la letteratura galiziana si aprirà a nuovi scenari e a nuove sfide (*ibid.*). Ispirati forse al *Libro de los Cantares* (1852) di Antonio Trueba, raccolgono e commentano in versi poesie, canzoni e detti della tradizione popolare. Compiendo un passo avanti rispetto a Trueba, Rosalía dichiara che l'opera risponde all'urgenza di rivendicare la dignità del popolo galiziano e della sua lingua, vittima di un secolare disprezzo. Nel componimento iniziale, che funge da prologo poetico, la poetessa immagina di cedere la parola a una giovane donna del popolo, la “meniña gaitera”, che canterà nella sua lingua: “Cantart'hei Galicia / na lingua gallega / consolo dos males / alivio das penas” (ed. 1995: 137, vv. 109-112). Nei *Cantares* emergono già alcune delle linee tematiche che domineranno le opere della maturità: il filone intimista, la rivendicazione della terra e la denuncia della condizione marginale alla quale è relegato il popolo galiziano. Rosalía conosceva molto bene l'esperienza della marginalità, non solo in quanto galiziana, ma anche in quanto figlia di una madre nubile di bassa estrazione sociale e, soprattutto, in quanto scrittrice donna, un binomio che non di rado suscitava il disprezzo e lo scherno da parte del mondo accademico e intellettuale, un mondo quasi esclusivamente maschile. La storia di Rosalía de Castro è una storia “poblada de marginaciones”, così come quella della sua terra. Un'affinità che forse ha contribuito a far sì che, nel 1863, la sua voce diventasse la “voz de una colectividad histórico-cultural, de sus gentes [...] y de su humilde y humillada lengua” (Alonso Montero in Castro, 2021: 14).

La consacrazione di Rosalía avviene però con la pubblicazione della raccolta poetica *Follas Novas* (1880), opera in cui le linee tematiche già tracciate in *Cantares Gallegos* si manifestano ora in tutta la loro pienezza. *Follas novas* rivela un “io” lirico intimista e trascendente, tormentato da una profonda malinconia e da un'inquietudine esistenziale che prende forma nella metafora della “negra sombra” (“Cando penso que te fuches, / negra sombra que m'asombras, / ó pé dos meus cabezales / tornas facéndome mofa”, ed. 1993: 170, XX, vv. 1-4), ma al tempo stesso impegnato nella denuncia delle ingiustizie subite dal popolo galiziano.

Si tratta, quindi, di una malinconia attiva, ribelle, una “saudade do porvir” nelle parole di Rivas (*cfr.* § 2.5.), un potente strumento di denuncia contro lo stato delle cose: “en sus versos, aun en los más aparentemente ingenuos, late un grito de protesta irrenunciable” (Tarrío Varela, 1985: 10). Nel prologo di *Follas Novas*, Rosalía sottolinea come il poeta sia chiamato a farsi portavoce dei problemi del suo tempo, come la povertà, l’ingiustizia, l’emigrazione, e l’emarginazione, rivolgendo un’attenzione particolare alle donne, specialmente le giovani vittime di violenza, le vedove e le anziane, relegate ai margini della società. Temi che negli ultimi tempi hanno spianato la strada a una rilettura in chiave femminista ante litteram della sua poesia (*cfr.* González Fernández, 2019). Sempre nel prologo, inoltre, la poetessa rivendica la capacità del galego di trascendere “[las] cosas que se pueden llamar humildes”² per innalzarsi a lingua poetica in grado di confrontarsi con temi di natura metafisica (Alonso Montero in Castro, 2021: 27). *Follas Novas* si presenta dunque come un’opera rivoluzionaria non soltanto a livello contenutistico, ma anche sul piano formale, collocando l’autrice “en la vanguardia de los movimientos poéticos finiseculares” (Tarrío Varela, 1985: 11).

Soprannominato il “bardo galego”, Eduardo Pondal si eleva a guida del popolo galiziano, con la missione di riscattarlo dalla sua secolare prostrazione, recuperandone il glorioso passato celta. La difesa del celtismo come elemento caratterizzante della Galizia, viene sostenuta anche da Manuel Murgía, che ne riconosce il fondamento storico. Se Murgía è stato il teorico del celtismo, Pondal ne è stato invece il cantore, investito del compito di infondere orgoglio nel suo popolo grazie alla riscoperta dei miti autoctoni. Come evidenzia Murado (2008: 94):

[El celtismo] [e]ra como un bálsamo para un pueblo que hasta ese momento no había encontrado ningún motivo de orgullo en su historia, más allá de la dudosa presencia de la tumba de un apóstol. Ser celta era al menos ser algo, era una palabra, un nombre respetable.

L’unica raccolta di poesie pubblicata in vita da Pondal è *Queixumes dos pinos* (1886), che rappresenta una perfetta sintesi di poesia popolare e poesia colta. L’opera esalta le gesta degli eroici celti galiziani, ricordati per aver opposto resistenza ai romani. Ma Pondal non è solamente il bardo del celtismo: al tema eroico si affianca un filone lirico che trova la sua massima espressione nella descrizione del paesaggio, una natura agreste ispirata alle terre di Bergantiños, luogo natale dell’autore, simbolo di un paradiso perduto, dove si consuma una

² *Cfr.*: https://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20_PARA_SEMPRE/3_FOLLAS_NOVAS/FOLLAS_NOVAS.pdf [Ultimo accesso: 24/01/2023].

fusione tra uomo e natura. La poesia *Os pinos*, musicata da Pascual Veiga, diventerà nel 1907 l'inno galiziano.

Curros Enríquez, passato alla storia come “el gran cantor del progresismo y del republicanismo” (Rodríguez Alonso, 2002: 57) fa della protesta e della denuncia sociale i pilastri della sua poetica. Curros concepisce la poesia come uno strumento in grado di dare voce alle ingiustizie e alle privazioni subite dalla società galiziana, in particolar modo quella rurale. Nel 1880 pubblica *Aires da miña terra*, raccolta poetica che lo consacra come poeta sociale, e nel 1888 *O divino sainete*, componimento satirico che si scaglia contro il potere temporale della Chiesa. La poesia di Curros è una poesia a servizio della protesta sociale, dalla forte vena repubblicana, progressista e anticlericale, orientamento che gli varrà la denuncia del vescovo di Ourense, che inserirà *Aires da miña terra* nell'indice dei libri proibiti.

1.3. Il primo Novecento: la *Xeración Nós* e le *Irmandades da Fala*

Nonostante l'incipiente industrializzazione, la società galiziana è ancora prevalentemente rurale e marinara. Un contesto che, nei primi tre decenni del Novecento, favorisce un esodo di massa già cominciato a fine Ottocento: tra il 1911 e il 1930 emigrano in Sudamerica oltre 700.000 galiziani (Rodríguez Alonso, 2002: 62). Tra le mete maggiormente interessate dall'emigrazione galiziana si annoverano l'Argentina e Cuba: “No es casualidad que el himno gallego se interpretase por primera vez en La Habana o que el Centro Gallego de Buenos Aires fuese, a comienzos del siglo XX, un foro del galeguismo que rivalizaba con la propia Galicia” (Murado, 2008: 105-106).

Da un punto di vista culturale e identitario, l'esperienza dell'emigrazione ha segnato una vera e propria “reexistencia”. Come sostiene Rivas: “Podemos decir que Galicia fue refundada, renació, o incluso nació en América, en algunos aspectos” (*cfr.* § 2.5). L'istituzione di centri culturali galiziani in Sudamerica, come il Centro Gallego de Buenos Aires e La Benéfica di La Havana, svolgono infatti un ruolo fondamentale nella costruzione e nello sviluppo di una coscienza nazionale. Anche la stampa, che conta numerose testate tra Buenos Aires, Montevideo e La Havana, si rivela un potente strumento di coesione per le comunità galiziane. Tra i numerosi intellettuali emigrati si ricorda Ramón Carbanillas, una delle figure di spicco della letteratura degli inizi del Novecento. Considerato l'erede dei grandi poeti del *Rexurdimento*, Carbanillas è autore della raccolta di poesie *No desterro. Visións galegas* pubblicata a Cuba nel 1913.

Nel frattempo, in Galizia, tra il 1916 e il 1918 si assiste alla genesi del movimento nazionalista, che rappresenta l'apice del risveglio di una coscienza nazionale, affiorata dapprima con il provincialismo e maturata poi nel regionalismo durante il *Rexurdimento*. Già dalla crisi politica di fine Ottocento, culminata con la dittatura di Primo de Rivera (1923-1930), la proiezione politica degli intellettuali era aumentata esponenzialmente: consapevoli del significato del loro ruolo, avevano cominciato ad acquisire un peso sempre maggiore nel tessuto sociale. In seno al nazionalismo galiziano nasceranno, nel 1916, le *Irmandades da Fala*. Nel 1917 *A Nosa Terra*, ripresa come bollettino monolingue in galego, diventerà l'organo di stampa del *galeguismo* fino al 1936, canalizzando in ottica nazionalista la riflessione linguistica. Inizialmente concepite con obiettivi esclusivamente linguistico-culturali (normalizzazione del galego ed estensione del suo uso a tutti i campi), le *Irmandades* assumono ben presto carattere politico. Tra le proposte avanzate, si ricorda la piena autonomia della Galizia (che spianerà la strada all'approvazione dello statuto di autonomia, presentato nel 1936 ma ufficializzato solo dopo la morte di Franco) e la ufficialità di galego e castigliano. Rivendicazioni portate avanti, negli anni della Seconda Repubblica Spagnola, dal Partido Galeguista, prosecutore delle *Irmandades da Fala*, fondato nel 1931.

Le istanze del nazionalismo e delle *Irmandades* si vedranno riflesse nella produzione artistica della *Xeración Nós*, un nutrito gruppo di intellettuali e artisti che tra il 1920 e il 1936 si esprimono attraverso la rivista omonima, *Nós*, fondata da Vicente Risco, direttore letterario, e Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, direttore artistico. Di spiccata vocazione pluridisciplinare, *Nós* si propone di consolidare l'identità culturale galiziana nonché di rispondere alle nuove esigenze estetiche, letterarie e artistiche del tempo, utilizzando esclusivamente il galego come lingua veicolare. Considerato il padre del nazionalismo, e capofila della *Xeración Nós* insieme a Vicente Risco e Ramón Otero Pedrayo,³ Castelao si è distinto sia nell'ambito della scrittura, con un cospicuo lascito di opere narrative, saggistiche e teatrali, sia nel campo delle arti plastiche. Tra i principali scritti di questo periodo figura *Cousas* (1926), una raccolta di racconti brevi, forma prediletta dal Castelao scrittore, che coniuga la narrazione umoristica e aneddotica con la riflessione filosofica. Inoltre, la compresenza di testo e immagine, in questo caso di vignette realizzate dall'autore, apre le porte a un nuovo genere narrativo. Tra i continuatori della *Xeración Nós* si ricordano invece

³ Nel 1926 Otero Pedrayo pubblica su *Nós* una traduzione dell'*Ulisse* di Joyce. Anche se non integrale, si tratta della prima traduzione in galego del capolavoro joyciano.

Eduardo Blanco Amor e Álvaro Cunqueiro, che rinnovano la lirica galiziana sulla scia delle nuove avanguardie artistiche.

Il contributo della *Xeración Nós* è stato fondamentale per lo sviluppo linguistico, culturale e letterario in Galizia: da un lato, ha portato avanti un prezioso lavoro di recupero della tradizione letteraria nonché una riscoperta del popolo grazie alla ricerca etnografica, dall'altro, ha proiettato la Galizia in una dimensione universale aprendo la strada alla modernità e alle prime avanguardie. In questo clima di fermento culturale nascerà nel 1923 il Seminario de Estudos Galegos, che pubblicherà periodicamente la rivista *Arquivos do Seminario*, pioniera, fra le altre cose, della standardizzazione del galego.

1.4. 1936-1975: gli anni del franchismo

I eu morrendo / nesta longa noite de pedra.

Celso Emilio Ferreiro, *Longa noite de pedra*

Lo scoppio della Guerra civile nel 1936 comporta una brusca interruzione dello straordinario sviluppo letterario e culturale raggiunto, e tutti gli sforzi di rinnovamento e modernizzazione del periodo prebellico si vedono arrestati. Sulla lingua galiziana cala di nuovo un velo di silenzio: “a palabra literaria, quizais sobrecollida polo horror, reprégase en si mesma” (Vilavedra, 1999: 209). In questo contesto, tra il 1936 e il 1946 non si pubblicherà nessun libro in galego. La repressione linguistica, come dimostra l'assenza di espliciti provvedimenti legali contro l'utilizzo scritto o pubblico del galego (Fassanelli: 2018: 32), sarà sottile e nascosta. La politica centralista di Franco si baserà piuttosto sulla creazione di “unha atmósfera de medo, un clima de recelos, un mesto tecido de sospeitas, de tal xeito que escribir en galego, que non está formalmente prohibido, se sinta como un risco evidente” (Alonso Montero, 1987: 38 in Fassanelli, 2018: 33). Ne è una testimonianza un famoso volantino propagandistico dell'epoca che recitava:

HABLE BIEN. Sea patriota – No sea bárbaro. Es de cumplido caballero que Vd.
Hable nuestro idioma oficial, o sea, el castellano. Es ser patriota. VIVA ESPAÑA
Y LA DISCIPLINA Y NUESTRO IDIOMA CERVANTINO. ¡¡ARRIBA ESPAÑA!!
Imprenta Sindical. (in Rodríguez Alonso, 2002: 12)

1.4.1. La letteratura dell'esilio

Scrittori e intellettuali galiziani verranno perseguitati e uccisi, come Ánxel Casal, membro del

Partido Galeguista e allora editore di *Nós*, fucilato dalle truppe franchiste nel 1936. Alcuni si vedranno obbligati a un esilio interiore, come Otero Pedrayo, estromesso dalla cattedra universitaria; altri ancora, invece, sceglieranno l'esilio vero e proprio emigrando in Sudamerica. A quest'ultima categoria appartiene Castelao, rifugiatosi a Buenos Aires, dove potrà continuare la sua attività di scrittore e pubblicare le sue opere in galego aggirando la censura del regime. Ne è un esempio il saggio *Sempre en Galiza* (1944), pietra miliare del *galeguismo*, una raccolta di scritti politici in cui l'autore si interroga sul futuro della Galizia come nazione, ripercorrendone il passato e analizzandone il presente con sguardo critico.

In questo periodo sarà di vitale importanza l'attività editoriale delle associazioni culturali fondate in Sudamerica da emigranti galiziani. Attraverso la pubblicazione di riviste, come *Galicia Emigrante* o *Vieiros*, o di collane come *Hórreo* o *Dorna*, dirette dallo scrittore Luis Seoane durante il suo esilio nella capitale argentina, il galego continuerà a sopravvivere come lingua scritta. Figure di spicco della letteratura dell'esilio galiziana sono Eduardo Blanco Amor e Xosé Neira Vilas.

Blanco Amor, autore controcorrente e anticonformista, pubblica nel 1959, a Buenos Aires, *A esmorga*, definita a posteriori da Rivas "la mejor novela gallega" (2008). *A esmorga* narra le vicissitudini di tre giovani di bassa estrazione sociale che trovano sfogo nell'alcol e nella violenza, andando inesorabilmente incontro all'autodistruzione. Mostrando una realtà urbana marginale in tutta la sua brutalità, Blanco Amor segna uno spartiacque nella letteratura galiziana.

Sempre a Buenos Aires, nel 1961 Neira Vilas pubblica il romanzo *Memorias dun neno labrego*, edito da Follas Novas, una piccola casa editrice fondata dall'autore stesso con la moglie Anisia. Diventato negli anni a seguire un classico della letteratura galiziana, il romanzo si configura come una sorta di diario che raccoglie le memorie di un giovane contadino. La storia nasce dalla volontà dell'autore di fare luce sulla difficile vita nei campi dei bambini galiziani degli anni Quaranta, una vita all'insegna della povertà e dell'ingiustizia sociale. Con le *Memorias*, Neira Vilas condanna duramente la prostrazione e l'abbandono del mondo rurale, un mondo senza prospettive dal quale l'emigrazione rappresenta l'unica via di fuga.

1.4.2. Anni '50-'70: riqualificazione e rinnovamento della lingua e della letteratura galiziana

Nel frattempo, in Galizia, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, comincia a profilarsi all'orizzonte un lento ma graduale recupero della lingua e della letteratura galiziana. Nascono nuove case editrici come Bibliófilos Gallegos, Benito Soto e Xistral e tra il 1949 e il 1950 viene pubblicato il primo numero del supplemento culturale del giornale *La noche*. Questa pubblicazione, interamente in galego, costituirà il banco di prova per il lancio della casa editrice Galaxia, che assumerà un ruolo centrale in questi anni. Fondata nel 1950 da un gruppo di intellettuali tra i quali figurano Ramón Otero Pedrayo, Francisco Fernández del Riego e Ramón Piñeiro, Galaxia, come sottolinea Tarrío Varela (1985: 17), voleva essere “un frente cultural que sirviera para transmitir el legado recibido a las generaciones que, habiendo nacido en la década de los años 30 y 40, se habían educado en un escamoteo total del pasado cultural gallego”. Inoltre, attraverso la creazione di collane di poesia e narrativa, gli editori di Galaxia offrono a quegli stessi giovani uno spazio in cui pubblicare le loro opere. Particolarmente degno di nota all'interno di Galaxia è l'operato di Ramón Piñeiro, curatore di importanti volumi di argomento filosofico, linguistico, storico e culturale come, ad esempio, *Significado metafísico da saudade*, *A saudade en Rosalía*, *A lingoaxe e as linguas* e *Olladas no futuro*. In tal senso, il lavoro svolto dalla casa editrice nell'ambito della saggistica si pone in continuità con le attività di *Nós* e del Seminario de Estudos Galegos, interrotte allo scoppio del conflitto civile nel 1936. Sempre a Galaxia si deve, inoltre, la creazione della rivista culturale *Grial*, pubblicata con cadenza trimestrale, che si rivelerà un potente strumento di diffusione del pensiero e della letteratura galiziana.

Il recupero della narrativa in galego avviene nel 1951, con la pubblicazione di *Xente da Barreira* di Carballo Caleiro, primo romanzo uscito in Galizia dopo la Guerra civile. In questi anni si assiste anche alla consacrazione di due grandi figure della narrativa contemporanea galiziana: Ánxel Fole, che esplora il filone della tradizione popolare con *Á lus do candil* (1953), e Álvaro Cunqueiro, destinato a diventare un classico della letteratura con *Merlín e Familia* (1955), opera che unisce sapientemente realismo, fantasia e umorismo. Anche la lirica, rinata nel 1947 con *Cómaros verdes* di Aquilino Iglesia Alvariño, torna a fiorire negli anni '50 con Cunqueiro, Carballo Caleiro e Luis Pimentel, il cui capolavoro *Sombra do aire na herba*, uscirà postumo nel 1959.

Nella scena lirica galiziana degli anni '50 e '60, convivono tre diverse generazioni di poeti, sorte tutte quasi simultaneamente. Da un lato, la nuova generazione, conosciuta come *Xeración dos '50* o *das Festas Minervais*, composta da poeti nati negli anni '30 che non hanno avuto esperienza diretta del conflitto civile, come ad esempio Méndez Ferrín, Franco Grande, Bernardino Graña, Salvador García Bodaño e Uxío Novoneyra. Dall'altro, la *Xeración do '36*, formata da autori nati nel primo ventennio del Novecento, già attivi nel periodo prebellico, che in questi anni pubblicano importanti opere poetiche. La voce di maggior rilievo di questo gruppo è senza dubbio quella del poeta sociale Celso Emilio Ferreiro, la cui consacrazione avviene con *Longa noite de pedra* (1962), l'opera più famosa e diffusa negli anni della Posguerra. Filo conduttore della raccolta è la denuncia sociale: nei suoi componimenti, il poeta condanna le ingiustizie perpetrate dal regime franchista e la soppressione delle libertà; prima fra tutte, la libertà di esprimersi nella propria lingua: "Língua proletaria do meu pobo / eu fáloa porque si, porque me gusta [...] e quero estar cos meus, coa xente miña / perto dos homes que sofren longo / unha historia contada noutra lingua" (ed. 2021: 185). La risonanza dell'opera è tale che l'espressione "longa noite de pedra" è entrata nell'uso comune per riferirsi metaforicamente ai quarant'anni di oppressione dittatoriale. A fare da ponte tra le due generazioni è invece la cosiddetta *Promoción de Enlace*, formata da poeti nati negli anni '20 come Antonio Tovar, che affronta temi quali la malinconia e la solitudine, e Luz Pozo, che si inserisce in un filone intimista con influenze provenienti dal surrealismo.

Nel campo della prosa, sempre in questo periodo, nasce il movimento della *Nova Narrativa*, che si propone di rinnovare la narrativa galiziana introducendo tecniche e linee tematiche proprie del *nouveau roman* francese o di grandi autori europei come Kafka e Joyce. Le opere della *Nova Narrativa* si collocano in spazi urbani o persino fantastici e si propongono di scavare nella psicologia dei personaggi. Tra gli scrittori appartenenti a questo gruppo spiccano Carlos Casares, autore della raccolta di racconti *Vento ferido* (1967) e del romanzo *Cambio en tres* (1969), e Xosé Luis Méndez Ferrín, che parallelamente all'attività poetica si distingue anche nel campo della narrativa con *Percival e outras historias* (1958) e *O crepúsculo e as formigas* (1961). Oltre a Casares e Ferrín, destinati a diventare in seguito i nuovi referenti della narrativa galiziana, cominciano ad affermarsi in questo periodo anche María Xosé Queizán, autrice di *A orella no buraco* (1956), e Xohana Torres, che con il romanzo *Adiós, María* (1970), vincitore del Premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, affronta temi quali l'emarginazione femminile e le difficoltà della vita suburbana nella città di Vigo, segnata

dalla disoccupazione e dall'emigrazione di massa.

Negli anni '70, scrittori già affermati come Cunqueiro e Fole continuano la loro attività letteraria. Gli autori dell'esilio, come Blanco Amor che nel 1972 pubblica il romanzo *Xente ao lonxe*, si reinseriscono nella scena letteraria galiziana, mentre gli autori della *Nova Narrativa* danno nuovamente prova del loro talento: da un lato, Casares, con *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975), e dall'altro, Méndez Ferrín con *Retorno a Tagen Ata* (1971) e *Antón e os inocentes*. Alla fine del decennio emerge, inoltre, la figura di Anxo Rei Ballesteros, che con il romanzo *Dos anxos e dos mortos* (1977) introdurrà nella narrativa galiziana le innovative tecniche tipiche del romanzo novecentesco, tant'è che Vilavedra (2007: 14) sottolinea: “[la] importancia de esta novela es tal que hay quien la considera el texto que marca la frontera entre la literatura franquista y la nueva literatura”.

Nel campo della lirica, dopo la fortuna della poesia sociale di Celso Emilio Ferreiro, si assiste a un progressivo cambio di rotta. Dal 1975 in poi nascono nuovi collettivi poetici che si pongono l'obiettivo di recuperare il filone intimista o di accogliere le nuove avanguardie, come ad esempio il Grupo Rompente, creato da Antón Reixa, Alberto Avendaño e Manuel Romón. Anche poeti già consacrati, come lo stesso Ferreiro, partecipano a questo spirito di rinnovamento. Senza abbandonare i temi sociali, il poeta di *Longa noite de pedra* recupera il filone intimista, trattando temi quali l'amore, il paesaggio o il paradiso perduto dell'infanzia, nella raccolta intitolata *Onde o mundo chámase Celanova* (1975). In questo clima generale di rinnovamento estetico e tematico, anche Méndez Ferrín si apre a temi quali il sentimento amoroso, la nostalgia e l'angoscia esistenziale: la raccolta *Con pólvora e magnolias*, pubblicata nel 1976 dallo stesso Grupo Rompente, è considerata dalla critica il “libro iniciador de la poesía gallega actual” (Rodríguez Alonso, 2002: 87).

1.5. Gli anni '80-'90: verso una nuova scena letteraria

La morte di Franco nel 1975 segna, per alcuni studiosi (Rodríguez Alonso, 1991), un termine *post quem* nella scena culturale galiziana, dal momento che comporterà significativi cambiamenti politici grazie ai quali sarà possibile attuare una riformulazione del paradigma letterario. Per altri, come Vilavedra (2007, 2010, 2013), per quanto ogni tentativo di stabilire un quadro cronologico sia puramente speculativo, il vero anno spartiacque è il 1981, data di approvazione dello statuto di autonomia della Galizia. Sia “polas consecuencias que para a autopercepción identitaria da sociedade galega tivo a posta en funcionamento da maquinaria

autonómica” (2010: 9), sia perché la successiva Lei de Normalización Lingüística, approvata nel 1983, “sentou as bases do emprego da lingua galega en ámbito público” (*ibid.*), incidendo in modo determinante nello sviluppo del sistema letterario galiziano,

tanto polo feito de que o mercado do libro de texto estimulase a aparición de novas empresas editoriais como porque ese mesmo mercado abriu unhas expectativas de beneficio económico que dinamizaron a edición literaria cun significativo aumento do número de títulos por ano. (*ibid.*)

Negli anni '80-'90 si assiste infatti a una proliferazione di case editrici, come Xerais (1979), Sotelo Blanco (1981), Ir Indo (1985) e A Nosa Terra (1987), tutte confluite nella Asociación Galega de Editores (AGE)⁴, fondata nel 1983. Ha inizio così una progressiva riformulazione del paradigma letterario, messa in moto collettivamente da tutti i soggetti coinvolti nell'iter di produzione e ricezione del libro, con l'obiettivo di istituzionalizzare e professionalizzare il settore. Un passo “imprescindible para asegurar de vez a autonomía do sistema literario e liberalo da función resistente e reivindicativa que ata 1980 venía desempeñando” (Vilavedra, 2013: 104). Alla Federación de Libreiros de Galicia (già attiva dal 1976), segue l'istituzione dell'Asociación de Escritores en Lingua Galega (1980), due eventi che Vilavedra interpreta come “[t]odo un síntoma do valor simbólico do libro en Galicia” (*ibid.*).

Sempre in questi anni, nascono nuove piattaforme specializzate in critica letteraria, gran parte delle quali sono però di stampo accademico (come *Boletín Galego da Literatura* o *Anuario de Estudos Literarios Galegos*) e dunque poco funzionali ad aumentare la visibilità e l'attrattività della letteratura galiziana, nonché ad ampliare il bacino dei lettori. Fondamentali sono, in tal senso, i nuovi mezzi di comunicazione di massa: ad esempio, la Radio Galega, che insieme alla Televisión de Galicia (TVG) si dimostra un potente strumento “articulador da identidade colectiva” (*ibid.*: 104), comincia a trasmettere nel 1990 *Diario Cultural*, un programma di approfondimento culturale essenziale per “chegar ao gran público” (*ibid.*: 106) e non entrare in un circuito di produzione-ricezione endogamico e minoritario.

Altrettanto necessario, per conquistare il grande pubblico nonché modernizzare e canonizzare la letteratura galiziana, era intraprendere un percorso di diversificazione della produzione letteraria, scommettendo sulla narrativa di genere. Vilavedra (2007: 13) osserva in merito:

Con esto se pretendía integrar de una vez por todas la narrativa gallega en la

⁴ Ad oggi, la AGE conta 44 case editrici. Cfr. <https://www.editorasgalegas.gal/es/editoriales/> [Ultimo accesso: 26/01/2023].

modernidad, una integración que hasta entonces había resultado sumamente dificultosa por diversas razones; entre otras, porque aunque el género tradicionalmente canónico en Galicia había sido siempre la poesía, parecía inviable que nuestra literatura pudiese sobrevivir al cambio de milenio sin la amplia base lectora que sólo la narrativa podía garantizar.

Alla poesía, “ata entón a modalidade fundacional” (Vilavedra, 2013: 106) nonché “xénero de referencia identitario” (*ibid.*: 108) (si pensi alla triade Rosalía-Curros-Pondal), subentra così la narrativa, nuova protagonista della scena letteraria post franchista. A testimonianza “de este proceso de inversión del canon genérico” (Vilavedra, 2007: 7) e “do elevado grao de intervencionismo institucional no desenvolvemento da literatura galega” (Vilavedra, 2013: 106) vengono indetti numerosi premi letterari, organizzati e finanziati da enti pubblici. Ne sono un esempio i Premios da Crítica, istituiti nel 1978, il Premio Blanco Amor, nel 1980, e il Premio Xerais de novela, nel 1984.

Riconfigurare il sistema letterario galiziano era un compito urgente e necessario: “o bien avanzaba hacia su transformación en un sistema literario autónomo y normalizado, o bien sucumbiría incapaz de seguir el ritmo de los cambios que, como hemos ido constatando, anunciaban un nuevo paradigma cultural” (Vilavedra, 2010: 21). Una necessità accentuata, inoltre, dalla “ruptura generacional” (*ibid.*: 104) avvenuta negli anni '80 a seguito della scomparsa di alcune colonne portanti della letteratura galiziana: tra il 1976 e il 1986 muoiono infatti Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste e Ángel Fole, innescando un meccanismo di ristrutturazione gerarchica. Una reazione “esperable en todo organismo vivo, es decir, procurar mecanismos substitutorios” (Vilavedra, 2007: 13). Questo fenomeno spiega in gran parte l'immediata canonizzazione di Casares e Méndez Ferrín, entrambi promossi a nuovi referenti della narrativa galiziana.

1.5.1. Il boom della narrativa negli anni '80-'90

In merito all'exploit della narrativa negli anni '80-'90, Vilavedra (2007, 2010, 2012) analizza un fenomeno insolito, ovvero l'approdo di numerosi poeti in questo genere, attratti dal suo improvviso protagonismo sociale, che “se convertirían en emigrantes literarios para visitar, unos de forma definitiva y otros provisional, los prometedores campos de la narrativa” (Vilavedra, 2007: 7). È il caso di autori quali Xosé Ramón Pena, Román Raña, Manuel Forcadela, Ramiro Fonte, Dario Xohán Cabana e lo stesso Manuel Rivas, che dopo l'esordio nella poesia con *Libro do Entroido* (1979) si cimenterà nella prosa con *Todo ben* (1985), un

romanzo inscrivibile all'interno del genere poliziesco. L'ingresso nella narrativa passando per il romanzo poliziesco è una strada percorsa da numerosi scrittori per un motivo principale: la sicurezza offerta da un genere ormai consolidato e codificato (*ibid.*). Un caso emblematico, a testimonianza di questa “aposta decidida polo policial” (Vilavedra, 2013: 110) è Carlos Reigosa, vincitore, nel 1984, della prima edizione del Premio Xerais con il romanzo *Crime en Compostela*. Tuttavia, nonostante un iniziale entusiasmo, il genere non riscuote tra il pubblico il successo sperato, in quanto visto come un tentativo di omologazione acritica ai modelli foranei, in particolare quello spagnolo. Appare evidente, però, che anche in Galizia il libro, oltre a essere uno strumento di rivendicazione linguistica, politica e culturale, si sta progressivamente trasformando in un oggetto di consumo.

Ben più fortunato è stato il romanzo storico. Negli anni '80 Méndez Ferrín dà un'ulteriore prova della sua maturità artistica con *Crónicas de Nós* (1980), dove unisce elementi fantastici a fatti storici del *galeguismo*, e *Amor de Artur e nove contos con Tago Ata ao lonxe* (1982), che riprende il ciclo arturiano e i miti celtici galiziani. María Xosé Queizán, in *Amantia* (1984), riscrive da una prospettiva femminista la storia del priscillanesimo in tarda età romana. Degno di nota è poi il caso Alfredo Conde, vincitore dapprima del Premio Blanco Amor e poi del Premio Nacional de Narrativa nel 1986 con il romanzo storico *Xa vai o griffon no vento* (1984). Per la prima volta un autore galiziano è insignito di tale onorificenza, attraendo l'attenzione estera sulla letteratura autoctona: un evento che anticipa di un decennio l'exploit di Manuel Rivas.

Ma la scelta della materia storica, in questi anni, risponde sempre più a “una lógica [...] contemporánea y emocional” (Vilavedra, 2007: 8). Sempre negli anni '80 proliferano nel panorama letterario galiziano una serie di opere aventi per oggetto il conflitto civile, un tema chiaramente proibito dalla censura, fino ad allora trattato soltanto da autori esiliati come Ramón de Valenzuela (*Non agardarei por ninguén*, 1957), Silvio Santiago (*O silencio redimido*, 1976) e Antón Alonso Ríos (*O Señor Afranio, ou, Como me rispei das gadoupas da morte: memorias dun fuxido*, 1979), che avevano optato per la forma memorialistica, la più adatta a trasmettere la loro esperienza diretta degli eventi bellici. Gli autori di questi anni, invece, cresciuti con l'idea che la guerra, da sempre soltanto “asunto de tertulias familiares”, fosse “un tabú del que se hablaba en voz baja y siempre con medias palabras” (*ibid.*: 9), scrivono mossi dall'urgenza di mantenere vivo il ricordo di quel doloroso pezzo di storia e di mettere fine a oltre mezzo secolo di silenzio. Vedono così la luce *Fábula* (1980) di Alcalá, A

desfeita (1984) di Gonsar, *Os mortos daquel verán* (1987) di Casares, *Scorpio* (1987) di Carballo Caleiro, e *Agosto do 36* (1991) di Fernández Ferreiro. Nel corso degli anni '90, invece, subentra una terza generazione di scrittori che, ormai non più “comprometidos por ningún pacto de silencio” in quanto nati in piena *Posguerra*, riescono a ottenere un “equilibrio entre a verdade empírica, ollada sempre na súa dimensión máis humana e que lles serve a miúdo como punto de partida, e o seu libérrimo desenvolvemento literario”, con l’obiettivo di “explicar, explicarse e explicarnos a guerra cun afán prospectivo [...] orientado cara á construción do futuro” (Vilavedra, 2010: 248-249). La voce di maggior risonanza di questa generazione è senza dubbio quella di Manuel Rivas, che con *Que me queres, amor?* (1995), Premio Nacional de Narrativa, e *O lapis do carpinteiro* (1998) diventa in poco tempo un vero e proprio caso editoriale, portando, da un lato, all’immediata consacrazione dell’autore nel canone letterario e, dall’altro, a una sorta di liberazione collettiva (*ibid.*: 249).

Un altro filone che sperimenta una metamorfosi è quello ruralista: il mondo rurale si vede ora contrapposto alle difficoltà e alla crisi identitaria dei contesti urbani, in uno scenario dominato dalla continua tensione tra questi due poli opposti. Ne sono una testimonianza opere quali *Un millón de vacas* (1989) e *Os comedores de patacas* (1991) di Manuel Rivas, *Tráiler* (1991) di Fran Alonso, romanzo vincitore del Premio Blanco Amor che mette in luce il conflitto modernità-tradizione, e *O home do pau* (1999) di Neira Vilas, che tratta gli aspetti alienanti e disumanizzanti della vita urbana.

Gli anni '80 sono anche gli anni dell’esordio di Suso de Toro, una delle voci di maggior rilievo nella scena letteraria galiziana nonché uno degli autori più tradotti insieme a Manuel Rivas. Con *Polaroid* (1986), romanzo vincitore del Premio da Crítica Galicia, segna un punto di rottura con i generi canonici, tanto da poter essere definito una “antinovela” (Vilavedra, 2012: 32). L’originalità del progetto letterario portato avanti da Suso de Toro risiede, soprattutto nella prima fase, nella “divergencia del canon” nonché nel rifiuto di una “concepción de literatura como una institución estructurada según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados por consenso” (*ibid.*: 32). L’obiettivo dell’autore è infatti quello di decostruire “la visión tradicional, unitaria y vertebrada, de lo que es la ‘identidad gallega’” (*ibid.*: 33) per mostrare una società disintegrata e frammentaria, “en una personalísima combinación de ruralismo y costumbrismo urbano, con una mirada desinhibida sobre el sexo, la locura, el absurdo, la violencia y lo escatológico” (*ibid.*: 32). Una frammentarietà che si riflette in scelte stilistiche rivoluzionarie come la disintegrazione discorsiva, la polifonia e la

demistificazione del linguaggio letterario (Vilavedra, 2007: 12), rintracciabili anche in altri scritti come *Land Rover* (1988), finalista del Premio Xerais, e *Tic-tac* (1993). La pubblicazione di *A sombra cazadora* (1994), dove predominano temi esistenziali, segna l'inizio una nuova fase, che va di pari passo con un crescente protagonismo femminile, cominciato in *Calzados Lola* (1997), premio Blanco Amor, che si manifesterà poi pienamente nelle opere degli anni successivi.

A proposito di figure femminili, gli anni '90 vedono l'affermarsi di nuove narratrici, molte delle quali avevano già conquistato uno spazio nella scena poetica (cfr. § 1.5.2.). Alle pioniere Xohana Torres e María Xosé Queizán, che nel 1992 pubblica *Amor de tango*, romanzo avente per protagoniste le donne operaie nella Vigo del periodo prebellico, si uniscono le voci di Úrsula Heinze, Marina Mayoral, Marilar Aleixandre e Luisa Villalta.

1.5.1.1. La letteratura per l'infanzia

L'introduzione del galego come lingua veicolare nelle scuole, grazie all'approvazione dello statuto di autonomia della Galizia nel 1981 e della Lei de normalización Lingüística nel 1983, ha portato alla nascita di un giovane pubblico lettore e a un incremento delle case editrici interessate ad accoglierne le esigenze. Di conseguenza, in risposta alla crescente domanda di testi destinati alla fascia di età prescolare e scolare, negli anni successivi comincia a registrarsi un aumento dell'offerta, nonché un graduale processo di "profesionalización das diversas instancias implicadas no sector, dende ilustradores ata escritores" (Vilavedra, 1999: 337). Professionisti che, nel 1989, si uniscono nell'Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil (GALIX) con il fine di promuovere la cultura e la lingua galiziana attraverso la letteratura per l'infanzia e per ragazzi. Nasce in questo periodo la figura del "escritor-mestre", ovvero docenti "conscientes do momento e da importancia de estar aí para poder ofrecer libros en galego que se saían dos textos que tradicionalmente se ofrecían en castelán" (Mera Herbello, 2004: 146). Nell'ultimo decennio del secolo scorso si verifica un progressivo consolidamento del genere, con la creazione di apposite collane, tra cui quelle di Xerais e Sotelo Blanco, l'istituzione di premi come O Barco de Vapor (1984) e Merlín (1986), e la nascita di case editrici specializzate. Tra i progetti editoriali più innovativi spicca senza dubbio quello plurilingue di Kalandraka, fondata nel 1998. Pioniera nella creazione di album illustrati, è oggi una delle maggiori realtà nel campo della letteratura per l'infanzia a livello nazionale e internazionale, alla quale si deve, tra le altre cose, l'istituzione del Premio Internazionale

Compostela per gli albi illustrati. Kalandraka, così come altre case editrici, è protagonista della rivoluzione tematica che i testi per l'infanzia e per ragazzi sperimentano a partire dagli anni '90, “dando cabida ás cuestións ecolóxicas, científicas, ós problemas familiares e escolares, e procuran[do] enfocarse dende unha perspectiva non sexista” (Vilavedra, 1999: 338).

Tra gli autori galiziani di maggior successo si annoverano: Agustín Fernández Paz, Fina Casalderrey, Miguel Vázquez Freire, Marilar Aleixandre, Xosé Neira Cruz, Xavier Puente Docampo, Sabela Álvarez e Pepe Carballude, ai quali nell'ultimo decennio si sono aggiunte nuove voci come quelle di Antonio Manuel Fraga o Andrea Maceiras Lafuente, che affiancano la pluripremiata Leticia Costas.

1.5.2. La poesia degli anni '80-'90

Anche la poesia beneficia del clima di rinnovamento che si respira negli anni post autonomia. Il ventennio '80-'90 è un periodo di grande splendore per quello che da sempre è il genere di riferimento della letteratura galiziana, con importanti contributi di poeti appartenenti a diverse generazioni. Sono sempre di più le realtà editoriali, come Galaxia, Xerais o Espiral Maior, che decidono di inaugurare collane dedicate alla lirica e, sulla scia dei premi di narrativa, vengono indetti nuovi concorsi e premi di poesia, come il prestigioso Celso Emilio Ferreiro, l'Espiral Maior e il Martín Codax.

Tra i veterani della scena poetica galiziana figurano esponenti sia della *Xeración do '36*, come Carballo Caleiro e Cunqueiro, sia della *Promoción de enlace* come Tovar e Pozo Garza. Tra i poeti della *Xeración dos '50*, si evidenziano invece i contributi di Bernardino Graña, Manuel María, altro grande poeta sociale insieme a Ferreiro che in questi anni si apre al filone intimista con *Versos do lume e do vaga-lume* (1982), e Uxío Novoneyra, che in *Poemas da doada certeza i este brillo premido entre as pálpebras* (1994) manifesta la sua inquietudine per l'agonia del mondo rurale divorato dall'urbanizzazione.

Le nuove voci poetiche di questo ventennio confluiscono in due generazioni: da una parte, la *Xeración dos '80*, che presta particolare attenzione alla ricchezza espressiva e aspira a coniugare modernità e tradizione, dall'altra, la *Xeración dos '90*, che mette in discussione i vecchi paradigmi, “postulando a autoría colectiva fronte ao solipsismo autorial, levando o acto poético a novos espazos de difusión” (Vilavedra, 2013: 108), al fine di cercare un “contacto directo con el receptor de la poesía” in spazi come “recitales en lugares de diversión

y ocio” (Rodríguez Alonso, 2002: 115). Tra i membri di spicco della prima generazione si segnalano Manuel Vilanova, Ramiro Fonte, Xavier Seoane, Xosé María Álvarez Cáccamo, Pilar Pallarés, Lois Pereiro e Miguel-Anxo Fernán Vello. Pur coltivando una lirica più quotidiana e maggiormente incentrata sulla tensione tra il mondo rurale e la realtà urbana, si inseriscono nella medesima generazione poeti come Antón Reixa e Manuel Rivas, la cui consolidata carriera di narratore continua a essere punteggiata di incursioni nella poesia. All’interno della *Xeración dos ’90* si ricordano invece Luisa Castro, Ana Romaní, María Xesús Pato, Miro e Rafa Villar, Olga Novo, Xela Arias e Marta Dacosta. Tra le grandi novità di questo ventennio è evidente il protagonismo sempre maggiore dalle poetesse, che conquistano uno spazio all’interno del canone. Vilavedra (2013: 108-109) evidenzia infatti

[a] aposta masiva das mulleres pola creación poética cun proxecto verdadeiramente revolucionario, que contemplaba non só a relectura dos mitos [...] co fin de elaborar unha xenealoxía propia, senón tamén o obxectivo de reapropiarse dun discurso empregado case en exclusiva para a expresión masculina e, polo tanto, que precisaba dunha urxente resemantización para ser utilizado como ferramenta de comunicación axeitada para as novas xeracións de creadoras.

Alle autrici delle nuove generazioni, si sommano i preziosi contributi di María Xosé Queizán, che parallelamente alla narrativa coltiva con successo anche la poesia e dirige la rivista culturale femminista *A Festa da palabra silenciada* (fondata nel 1983), e Xohana Torres, che nel 1981 compone una delle opere di maggior rilievo dell’epoca, *Estacións ao mar*. Fili conduttori della raccolta sono la figura femminile come forza tellurica e patriottica, lo scorrere del tempo, il ricordo dell’infanzia e il mare come simbolo di libertà e speranza (Rodríguez Alonso, 2002: 97). Linee tematiche riprese poi nella raccolta *Tempo de ría* (1992), ma alle quali si aggiunge la militanza femminista, che trova la sua massima espressione nella poesia “Penélope”. Il verso “Eu tamén navegar” diventerà il lemma della poesia femminista degli anni ’90.

1.6. Il panorama letterario del nuovo millennio

Il nuovo millennio si apre con Manuel Rivas e Suso de Toro al comando della scena narrativa, a seguito della prematura scomparsa di Casares nel 2002 (anno di pubblicazione del suo ultimo romanzo, *O sol do verán*) e della prolungata inattività di Méndez Ferrín (Vilavedra, 2013: 111). Dopo il conferimento del Premio Nacional per il romanzo *Trece baladas* (2002),

la traiettoria di Suso de Toro sperimenta un cambio di rotta per interrompersi nel 2010, anno in cui l'autore annuncia il ritiro dalla scena editoriale, per poi riprendere nel 2014 con *Sonámbulos*, *Fóra de si* (2018) e *Un señor elegante* (2020), romanzo Premio Follas Novas nel 2021 dove “muestra de nuevo su capacidad para la creación de personajes y su dominio de las más diversas técnicas narrativas” (Vilavedra, 2022: 2).

I primi anni 2000 segnano il grande ritorno del romanzo noir e poliziesco, che dopo la sperimentazione degli anni '80 fa nuovamente il suo ingresso nella scena editoriale con i contributi di acclamati autori. È il caso di Diego Amexeiras, autore di una serie di romanzi sul detective Horacio Dopico (iniziata con *Baixo mínimos*, 2004) e di *O cervo e a sombra* (2021), Premio da Crítica de narrativa galega e Premios Follas Novas nel 2022, o di Miguel Anxo Fernández, che con il detective Frank Soutelo, presentato per la prima volta in *Un nicho para Marilyn* (2002), si dimostra un degno successore di Vázquez Montalbán (*ibid.*: 5). Una menzione a parte meritano Domingo Villar (*Ollos de auga*, 2006; *A praia dos afogados*, 2009; *O último barco*, 2019) e Pedro Feijoo (*Os fillos do mar*, 2012; *Un lume azul*, 2019), “referentes ambos del actual best-seller gallego” (*ibid.*). Altra figura di successo è quella di Xabier Quiroga, autore di romanzi che uniscono la materia storica della Guerra civile a un'atmosfera che richiama il genere noir (*Atuado na braña*, 2002 e la trilogia composta da *O cabo do mundo*, 2009, *Izan o da saca*, 2015 e *O baile dos estorninhos*, 2021). Anche Alfredo Conde continua la sua attività letteraria con il romanzo storico, ma esplorando i miti della Galizia e i personaggi che ne hanno segnato la storia, come *Azul cobalto* (2001), incentrato sulla figura del *Marqués de Sargadelos*, o *María das batallas* (2007), sul personaggio di María Pita, eroina nella difesa di La Coruña dall'invasione del corsaro britannico Francis Drake. Il conflitto civile è invece un argomento caro a Víctor Freixanes, attuale presidente della Real Academia Galega nonché ex direttore di Xerais e Galaxia, la cui traiettoria editoriale, già iniziata negli anni '80-'90, prosegue ora con *Cabalo de ouros* (2010), dove la memoria del '36 e quella dell'emigrazione galiziana in Sudamerica si intrecciano, in “una mutua renovación de dos temas sempre amenazados de agotamiento” (*ibid.*) Emigrazione e memoria storica sono due temi che confluiscono anche in *Virtudes (e Misterios)* (2020) di Xesús Fraga, una commovente storia familiare che mescola elementi autobiografici e altri propri del romanzo e del racconto di viaggio. L'opera è valse all'autore sia il premio Blanco Amor sia il prestigioso Premio Nacional de Narrativa nel 2021.

Negli ultimi anni, si è assistito, inoltre, all'approdo di autori già consacrati nel campo della

letteratura per l'infanzia al genere narrativo: è il caso di Agustín Fernández Paz (*A viaxe de Gagarin*, 2014), Xavier Puente Docampo (*A nena do abrigo de astración*, 2016), Xosé Neira Cruz (*Veleno de tinta impresa*, 2020) e Leticia Costas (*Un animal chamado néboa*, 2015; *Infamia*, 2019; *Golpes de luz*, 2021), che lo scorso anno si è cimentata anche nella poesia con la raccolta *Ultraluz* (2022).

Il nuovo secolo è, senza dubbio, anche il secolo delle autrici. Il 2000 si apre con due significativi eventi in campo editoriale: la pubblicazione dell'antologia *Narradoras* (2000) edita da Xerais e curata da Rita Abraldes, che si presenta come “estrategia de visibilización de toda una generación que llamaba ya a la puerta” (*ibid.*: 3), e la vittoria di una scrittrice, la prima volta nei venticinque anni trascorsi dalla sua istituzione, del Premio Xerais 2001. Si tratta di Marilar Aleixandre, con *Teoría do caos* (2001), romanzo che esplora le ferite aperte dell'epoca della Transizione spagnola, un innovativo “acercamiento a un tema aún por desarrollar en la narrativa gallega” (*ibid.*). Da allora, il panorama letterario si è progressivamente arricchito di nuove autrici, mettendo fine “a la excepcionalidad que rodeaba las entregas de aquellas que en el siglo pasado incursionaran ya en la narrativa para público adulto” (*ibid.*), come María Xosé Queizán, voce pioniera del femminismo militante degli anni '80, che nel nuovo millennio affronta “temas imprescindibles en la agenda transformadora de nuestros días” (*ibid.*: 4) in opere quali *Ten o seu punto a fresca rosa* (2002), *Sentinela, alerta!* (2002), fino alla sua pubblicazione più recente, *Son noxento* (2015).

Sulla scia di Queizán, si è dipanata una ricca genealogia testuale, caratterizzata da una varietà di registri narrativi in linea con la poliedricità del movimento femminista del nuovo secolo (*ibid.*). Tra le scrittrici maggiormente impegnate del panorama attuale si annoverano María Reimóndez (*O caderno de bitácora*, 2004; *O clube da calceta*, 2006), Teresa Moure (*Herba moura*, 2005), e una veterana Marilar Aleixandre che con *As malas mulleres* riscatta dall'oblio le voci dimenticate delle donne che, seppur relegate nell'ombra, hanno fatto la storia della Galizia. Il romanzo, Premio Blanco Amor 2020, ha trionfato nel 2022 al Premio Nacional de Narrativa. Altrettanto interessanti sono le scelte tematiche di Berta Dávila, che dimostra la sua “voluntad de escribir desde posiciones menos cómodas” (*ibid.*) sia con l'ultima pubblicazione *Os seres queridos* (2022), Premio Xerais 2021, che esplora gli aspetti più controversi della maternità, sia con *Carrusel* (2019), che offre visibilità ai disturbi mentali, un tema ripreso anche dalla giovane scrittrice Antía Yáñez nel romanzo *Non penses nun elefante rosa* (2022). Una menzione a sé meritano le poetesse María do Cebreiro, Marta

Dacosta e le due punte di diamante Pilar Pallarés e Olga Novo, entrambe consacrate dal Premio Nacional de Poesía, l'una con la raccolta *Tempo fósil* (2019) e l'altra con *Feliz Idade* (2020).

Il panorama letterario galiziano attuale si dimostra dunque estremamente dinamico e flessibile, nonché capace di una straordinaria espansione quantitativa e di trascendere i confini locali, come dimostrano i numerosi premi nazionali e la proiezione estera di autori consacrati come Manuel Rivas e non solo. Alla luce degli importanti riconoscimenti canonici degli ultimi tempi, il concetto di periferia, al quale il sistema letterario galiziano è tradizionalmente associato, si presta senz'altro a una revisione. Una posizione condivisa da studiosi come Vilavedra, approfondita, tra altri aspetti, nell'intervista riportata nel prossimo capitolo (*cfr.* § 2.3.3.).

CAPITOLO 2

L'AUTORE: MANUEL RIVAS

*Porque mi identidad es la de la emigración y el exilio,
mi partida de nacimiento, un certificado de naufrago*

Manuel Rivas, *Contra todo esto*

“Sono vasto, contengo moltitudini”, scriveva il poeta statunitense Walt Whitman. Non si potrebbe dire diversamente di Manuel Rivas. Giornalista, saggista, romanziere, poeta e drammaturgo: il poliedrico scrittore originario di La Coruña è il fiore all’occhiello della letteratura galiziana nonché una delle voci più illustri e autorevoli della scena editoriale spagnola contemporanea. Capofila di una generazione di autori militanti, impegnato in ambito politico e unito da un profondo legame alla cultura e alla realtà della Galizia, Rivas rivendica la dignità letteraria della sua lingua, il galego, e riscatta dal “virus de la desmemoria” (2001) le voci dimenticate di un popolo, protagoniste della *intrahistoria* di una terra che “es un lugar y también un deslugar” (2005a: 15), segnata da una storia di dolore, di perdita e di emigrazione. In questo secondo capitolo ripercorreremo la biografia dell’autore, la sua attività di scrittore e giornalista militante, gli elementi chiave della poetica e dello stile dell’autore nonché la sua traiettoria sul mercato editoriale spagnolo e italiano.

2.1. Biografia dell’autore

2.1.1. Infanzia e adolescenza

Manuel Rivas Barrós nasce il 24 ottobre 1957 nella Rúa Marola del quartiere di Montealto di La Coruña, dove trascorre i primi cinque anni di vita con i genitori, Manuel e Carmen, e la sorella María. L’autore ricorda la geografia della sua infanzia come uno spazio triangolare delimitato ai vertici da tre luoghi emblematici: a sinistra, il cimitero di San Amaro; a destra, la Prisión Provincial e di fronte, il leggendario faro della Torre de Hércules:

El territorio iniciático, la primera nación, tenía la forma de un triángulo, si consideramos como vértices las marcas monumentales. El primero era el cementerio marino de San Amaro. Se decía, entre vecinos, la mejor alabanza posible para un camposanto: «¡Este cementerio es el más saludable del mundo!». Y se explicaban las calidades: bien orientado, luminoso y aireado por el mar. El segundo vértice, muy próximo a nuestra calle, era la Prisión

Provincial. [...] “Ni la cárcel ni el cementerio eran metas para ilusionarse, de momento. Había que encontrar una esperanza. Había que girarse. Buscar el tercer vértice. ¡Y allí estaba! El faro. Era la luz de un ser vivo. Despertaba en el crepúsculo, como un murmullo luminoso, y vivía de noche. (Rivas, 2012: 25-26)

Città portuale galiziana per antonomasia insieme a Vigo, La Coruña è stata, dalla seconda metà dell'Ottocento e nel corso del Novecento, anche la città emblema della diaspora. Il porto di La Coruña, simbolo di partenze e di addii, è un luogo fondamentale della mappa interiore dell'autore e ricorrerà in gran parte delle sue opere, così come il concetto di frontiera, come lui stesso ha confermato nell'intervista riportata nel presente capitolo (*cfr.* § 2.5.): “la palabra ‘portuario’ me parece una buena forma de definir la literatura. Literatura fronteriza, portuaria... Los puertos como lugares de salidas, de llegadas, de pérdidas y de afectos”. Da lì, centinaia di migliaia di emigranti si sono imbarcati per trovare fortuna in America Latina, sfidando l'inclemente Oceano Atlantico. Tra di loro, anche il padre di Rivas. Muratore e sassofonista emigrato in Venezuela in cerca di lavoro, lascia la madre, lattaia, incinta di quattro mesi e fa ritorno a La Coruña quando il figlio ha appena un anno.

Nel 1962, la famiglia se ne va da Montealto per trasferirsi nel quartiere di Castro de Elviña, dove l'autore trascorrerà l'infanzia e l'adolescenza. Contrariamente a quanto ci si aspettava da due ragazzi provenienti da una famiglia di classe operaia, il giovane Manuel e la sorella María si impegnano a proseguire gli studi:

En aquel entonces, y en nuestro mundo, era algo insólito que los hijos de una familia obrera siguieran estudios más allá de la escuela. Mi padre no lo tenía claro. Y ahora lo comprendo. Él me veía a mí en la obra y a María le había buscado ya un trabajo de dependienta en una zapatería. (*ibid.*: 159-160)

Dopo aver frequentato la scuola primaria pubblica di Elviña, Rivas prosegue gli studi secondari all'Instituto de Enseñanza Secundaria de Monelos, la prima scuola mista della Galizia. Di quegli anni l'autore ricorda: “Algo pasó allí. Una concordancia psicogeográfica, un profesorado especial y una generación de balbuciente rebeldía que quería decir lo que no se podía decir” (*ibid.*: 161). L'ambiente straordinariamente progressista e i docenti dalle idee rivoluzionarie fanno prosperare il seme della letteratura nel giovane Rivas, che di nascosto scriveva versi tra le righe delle equazioni. Quel seme che, forse, era stato piantato tempo prima da una madre “lectora clandestina” (*ibid.*: 149) che divorava libri in solitudine e conosceva a

memoria i versi delle poesie di Rosalía de Castro: “De esos labios salió mi literatura”,⁵ racconta Rivas in un’intervista per *El Correo Gallego*.

2.1.2. L’attività di giornalista

*Hoy el periodismo, como activismo de la verdad frente a la industria
de la mentira, es más necesario que nunca.*

Manuel Rivas, *Zona a defender*

All’età di quindici anni, con la pagella in una mano e il quaderno di poesie nell’altra, Rivas fa il suo ingresso nel mondo del giornalismo come apprendista nella redazione de *El Ideal Gallego*, quotidiano che stava vivendo una nuova era rivoluzionaria grazie alla direzione di Rafael González.

Conclusi gli studi liceali, si trasferisce a Madrid, dove si iscrive alla facoltà di Ciencias de la Información dell’Universidad Complutense. Nella capitale si unisce al collettivo artistico di avanguardia *Loia* e, insieme agli artisti Reimundo e Antón Patiño, il giornalista Xosé Manuel Pereiro e il poeta e scrittore Lois Pereiro, fonda l’omonima rivista, sulla quale pubblicherà in seguito alcuni dei suoi primi componimenti poetici. Gli anni Settanta vedono Rivas impegnato come redattore della rivista mensile *Man Común* e del settimanale *Teima*, la prima rivista scritta interamente in galego. Sono i delicati anni della Transizione spagnola. Di quell’epoca Rivas scrive: “Era una época muy convulsa, de grandes esperanzas y grandes engaños, en la que el régimen pretendía sobrevivir al dictador, y en la que el suelo de la historia tenía esa fragilidad de una fina capa de hielo” (2012: 194).

Terminati gli studi universitari a Madrid, si stabilisce di nuovo a La Coruña. Diventa vicedirettore di *Diario 16* e curatore della rubrica culturale di *El Globo*. Nel 1980 collabora alla fondazione di *Radio As Mariñas*, la prima stazione radio galiziana indipendente, chiusa poco dopo per ordine del governo. Nel 1985 assume il ruolo di direttore della rivista *Luzes de Galiza*, che chiuderà i battenti nel 1997. Sempre in questi anni, avvia una proficua collaborazione con importanti testate giornalistiche, come *A Nosa Terra*, *El faro de Vigo*, *La*

⁵ Cfr. <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-ING810697> [Ultimo accesso: 17/01/2023].

Región, La Voz de Galicia, El Diario de Galicia (di cui è stato vicedirettore) ed *El País*,⁶ il prestigioso quotidiano spagnolo che nel 1983 gli dedica una *columna* nella quale Rivas scriverà numerosi articoli, spaziando dalla politica alla società, dall'ambientalismo alla letteratura. Tutti questi impegni gli varranno il *Premio Fernández Latorre* per il giornalismo, conferitogli nel 1991. Dalla sua esperienza di giornalista nascerà, in seguito, la raccolta di reportage intitolata *El periodismo es un cuento* (1997), oggi usato come libro di testo in numerose facoltà spagnole di Giornalismo, e altri volumi come *Galicia, el bonsái atlántico* (1989), *Toxos e flores* (1992), *Galicia, Galicia* (1999), *Muller no baño* (2002), *Unha espía no reino de Galicia* (2004) e *A cuerpo abierto* (2008).

Oltre alla stampa, Rivas colleziona numerose collaborazioni con vari canali radio e televisivi, come la Televisión de Galicia, per la quale conduce i programmi *Máis alá* e *O mellor*, entrambi nel biennio 1986-1987. Partecipa inoltre alle riprese del documentario *Galicia: arpa de niebla* (2000), diretto da Juan Manuel Martín de Blas e girato nella suggestiva cornice della Costa da Morte, e di *Hay motivo* (2004), un cortometraggio sul disastro ambientale del Prestige avvenuto nel 2002. Nel 2003, insieme a Xurxo Souto, diventa padrino della radio comunitaria CUAC FM (La Coruña) e assume il ruolo di presentatore nel programma di dibattiti *El faro*.

Per Rivas, il vero giornalismo è un giornalismo militante, che lotta contro l'indifferenza e la banalità e che deve porsi come obiettivo quello di custodire il senso delle parole, dicendo ciò che non si può dire e guardando ciò che non si può vedere. Mosso da questi ideali, nel 2013, Rivas fonda insieme allo storico collega Xosé Manuel Pereiro il mensile *Luzes*, rivista di giornalismo alternativo scritta in lingua galiziana, che si propone di combattere la crisi dell'informazione offrendo uno spazio di libero pensiero, nonché un rifugio per lettori e giornalisti.⁷ L'interesse di Rivas verso il giornalismo indipendente lo porta ad avviare, nel 2016, una proficua collaborazione con la rivista settimanale CTXT (*Contexto y Acción*) che si propone di recuperare "el viejo espíritu de la prensa independiente: ser un servicio público y escribir textos irreprochables, pensados para la ciudadanía, desconfiando de las verdades

⁶ Ad oggi, l'ultimo articolo di Manuel Rivas per *El País* risale a febbraio 2020. https://elpais.com/cultura/2020/02/04/actualidad/1580847790_685909.html [Ultimo accesso: 10/12/2022].

⁷ Cfr. <https://revistaluzes.com/prendamos-as-luzes/> [Ultimo accesso: 9/12/2022].

oficiales y de la propaganda que pone en circulación el poder”.⁸

2.1.3. La carriera letteraria

La traiettoria letteraria di Rivas non può che cominciare dalla poesia, “ el taller donde nace todo” (Rivas in Pereiro, 2003). Nel 1979 viene pubblicata la sua prima raccolta, *Libro do Entroido* (1979) alla quale seguirà *Balada nas praias do Oeste* nel 1985. Nello stesso anno, con un romanzo inscrivibile nel genere poliziesco intitolato *Todo ben*, che definirà a posteriori “mi primer intento de novela” (2020: 117), l’autore fa il suo ingresso nella narrativa, genere che lo consacrerà come una delle voci più brillanti e poliedriche della letteratura galega. Negli anni successivi pubblica altre due raccolte di poesie, *Costa da morte blues* (1995) e *O pobo da noite, antología* (1996), continuando parallelamente a coltivare la narrativa. In particolare, come il suo illustre predecessore Castelao, Rivas dimostra una spiccata predilezione per il racconto breve (Vilavedra, 2011a: 94), che si rivelerà essere la sua “formula ideale [...] come un bagaglio leggero, una storia che si può regalare tutta in un breve incontro, in un intervallo felice, e che poi riecheggia a lungo nell’anima”.⁹ Ricordiamo il libro di racconti *Un millón de vacas* (1989) e il racconto *En salvaxe compañía* (1994), per i quali riceve il Premio de la Crítica de narrativa gallega. Nel 1995 esce la raccolta *Que me queres, amor?* nella quale è contenuto il racconto *A lingua das bolboretas* (noto nel mondo ispanofono con il titolo di *La lengua de las mariposas*), trasposto sul grande schermo dal regista José Luis Cuerda. Il libro ottiene il prestigioso Premio Nacional de Narrativa e il Premio Torrente Ballester. Nel 1997 Rivas fa la sua prima incursione nel mondo della letteratura per ragazzi con *Bala perdida*, un racconto scritto in lingua spagnola, edito da Alfaguara. Nel 1998 viene pubblicato il romanzo *O lapis do carpinteiro*, altro successo editoriale che gli varrà diversi premi, tra cui il Premio de la Crítica de narrativa gallega e il Premio de la Asociación de Escritores en Lengua Gallega. Il libro, portato al cinema dal regista Antón Reixa, è stato tradotto in oltre 30 lingue, guadagnandosi il primato di libro più tradotto della letteratura galiziana.

Tra le opere posteriori ricordiamo le raccolte di racconti *Ela, maldita alma* (1999), *A man dos paños* (2001), *As chamadas perdidas* (2002), *Contos de Nadal* (2003), l’opera teatrale *O*

⁸Cfr. <https://ctxt.es/es/20150115/redaccion/36/Cuentas-quiénes-somos.htm?tpl=11> [Ultimo accesso: 9/12/2022].

⁹ Cfr. <https://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/la-lingua-delle-farfalle/#descrizione> [Ultimo accesso: 10/12/2022].

héroe (2006) e il romanzo *Os libros arden mal* (2006), vincitore del premio Libro del Año assegnato dal Gremio de Libreros de Madrid e il Premio de la Crítica de narrativa gallega. Il 12 dicembre 2009 ottiene un altro importante riconoscimento, uno dei massimi traguardi a cui uno scrittore impegnato nella difesa del galego come Rivas può aspirare: la nomina a membro della Real Academia Galega. Con queste parole in risposta al suo discorso di investitura, pubblicato poi con il titolo di *A boca da literatura* (2009), l'accademico Xosé Luís Axeitos Agrelo accoglie lo scrittore nel tempio della lingua galiziana:

[N]on é por riquezas nin honores nin gloria polo que loita, polo que escribe Manolo Rivas, senón pola liberdade. Unha liberdade que non se escribe con letras, como así queren algúns, que se escribe con palabras preñadas de significado e asinadas, como o fixo Manuel Antonio nun memorable pacto de sangue, como proba de responsabilidade e compromiso co noso país, coa súa lingua e coa súa cultura (2009).

Il 2010 è l'anno della pubblicazione del romanzo poliziesco *Todo é silencio*, la cui traduzione in lingua inglese è stata finalista al Premio Hammett, adattato al cinema nel 2012 per la regia di José Luis Cuerda. Nel 2011 riceve un importante riconoscimento dall'Universidad de A Coruña che gli conferisce il titolo di Doctor Honoris Causa. Nel 2012, Rivas pubblica quella che si può definire la sua opera più personale, *As voces baixas*. Un viaggio intimo e commovente in cui la memoria individuale dell'autore si intreccia con la memoria collettiva del popolo galiziano. Nel 2015 pubblica la raccolta di poesie *A boca da terra* e *O último día de Terranova*, romanzo vincitore del Premio Gala do Libro Galego, che ripercorre la storia di resistenza della libreria Terranova, dalla Guerra civile alla Transizione, e del suo proprietario, Vincenzo Fontana, ormai sull'orlo del fallimento. Nel 2018 vede la luce l'opera *Vivir sen permiso e outras historias de Oeste*, che ha ispirato una serie televisiva prodotta da Mediaset España. Nello stesso anno pubblica il saggio *Contra todo isto: un manifesto rebelde*, seguito nel 2020 da *Zona a defender*, due opere in cui la sua idea di scrittura militante trova la sua massima espressione: dall'impegno politico e sociale all'attivismo ambientale, l'autore offre numerosi spunti di riflessione, con l'obiettivo di “descolonizar la imaginación” (2020: 31), rivoluzionare lo sguardo e promuovere l'esercizio della libertà democratica.

Negli ultimi due anni, Rivas si è nuovamente cimentato nella letteratura per ragazzi con due opere: *O Chispas* (2020) e *A nena lectora* (2021), quest'ultima di recente pubblicata in lingua spagnola da Alianza nella traduzione dell'autore con il titolo di *La niña lectora* (2022). Ad oggi, l'ultimo lavoro di Rivas è un'originale raccolta di poesie in galego intitolata *O que fica*

fóra (2021), contenente schizzi e disegni dell'autore, in un'interessante sinergia tra parola e immagine. Nel 2022 l'opera ha ottenuto due prestigiosi riconoscimenti: la sezione di poesia del Premio Follas Novas e il Premio de Creación Literaria de Galicia.

2.1.4. Rivas e l'ambientalismo militante

Manuel Rivas è da sempre unito alla terra da un legame viscerale. Come spiega l'autore, si tratta di un legame presente nella letteratura galiziana fin dalla notte dei tempi, che si manifesta nella primordiale urgenza della poesia di dare voce alla natura.¹⁰ Dalla *cantiga* di Martin Codax, *Ondas do mar de Vigo*, in cui una donna chiedeva al mare se avesse visto il suo amato, ai celebri versi di Rosalía de Castro, "Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros" e quelli di *Os pinos* di Eduardo Pondal, in cui il poeta rivolge alla natura una serie di interrogativi. Non è dunque un caso che una delle prime poesie scritte da Manuel Rivas recitasse: "De falar, falarei coa terra" (*Mohicania*, 2003).

Un dialogo, quello tra uomo e natura, che oggi sembra essere ormai un lontano ricordo. Alla luce della crisi climatica e ambientale che stiamo vivendo, anche per un poeta come Manuel Rivas è impensabile parlare di natura da un punto di vista esclusivamente contemplativo e restare indifferenti al suo grido di dolore, rinchiudendosi in una torre d'avorio. L'amore per la natura, secondo l'autore, deve passare necessariamente attraverso l'attivismo ecologico e l'impegno concreto nella salvaguardia del pianeta.¹¹

L'attivismo di Rivas comincia a prendere forma negli anni '80, a bordo di un peschereccio galiziano chiamato Xurelo. Dagli anni '60, i Paesi dell'Europa occidentale riversavano in mare tonnellate di scorie radioattive approfittando dell'indifferenza delle istituzioni. Mossi dall'indignazione, Rivas e altri 13 uomini, tra giornalisti, scrittori, docenti universitari e politici, si unirono alla spedizione di protesta del Xurelo verso la Fosa Atlántica, una discarica radioattiva al largo della costa galiziana. Poco dopo, l'Organizzazione Marittima Internazionale sospese definitivamente lo scarico in mare di scorie radioattive. Questo evento, che segnò la nascita del movimento ecologista galiziano, gettò le basi per quella che, vent'anni dopo, sarebbe stata la più imponente manifestazione di protesta per un disastro ambientale,

¹⁰ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=ahrLd_SeCCQ [Ultimo accesso: 10/12/2022].

¹¹ Cfr. <https://www.rtve.es/play/videos/un-pais-para-leerlo/estrevista-a-manuel-rivas/6742760/> [Ultimo accesso: 29/12/2022].

quello del Prestige, avvenuto nel novembre 2002.

A seguito del catastrofico incidente della nave petroliera, che arrecò danni incalcolabili alle spiagge galiziane, ci fu una mobilitazione popolare senza precedenti. Migliaia di volontari provenienti da ogni parte d'Europa si radunarono per ripulire le spiagge dal petrolio, e a Santiago di Compostela decine di migliaia di manifestanti occuparono le piazze e le strade della città protestando al grido di “Nunca máis”. Uno slogan che ha poi dato il nome un movimento civico ed ecologico, di cui Manuel Rivas si è più volte fatto portavoce. Nel 2003, l'autore ha pubblicato il *Manifiesto da Dignidade*, in cui lancia un'invettiva contro il governo Aznar, colpevole di aver minimizzato l'accaduto e tardato ad avviare le operazioni di contenimento della *marea negra*.

La grande sensibilità di Manuel Rivas nei confronti dell'ambiente lo ha portato ai vertici di Green Peace España, di cui è stato socio fondatore nel 1984, e al conseguimento del Premio Artemio Precioso, conferitogli dalla medesima associazione nel 2009 in occasione del suo 25° anniversario. Nel 2019, partecipa alla stesura del libro *Máis Nunca Máis*, una raccolta di scritti in memoria del disastro del Prestige, a cura di collettivi, artisti, associazioni e scrittori del calibro di Mario Benedetti, Suso de Toro e José Saramago. Nel prologo, da lui scritto, si legge:

Como naceu *Nunca Máis*? Hai unha explicación histórica. Naceu da xente. E outra máis poética. Naceu do mar. Cando entrelazan estas dúas xirias sucede algo especial. [...] A liberdade ten o sabor salgado do mar. Inconfundible ao padal, amarga como a primeira froita, ese excitante lampo contra as tebras, a intelixencia que á fin se revolta contra a enxurrada de presunta fatalidade (Rivas in Vázquez, 2019).

Come si può evincere dalle parole sopra citate, Rivas è un fermo sostenitore dell'azione collettiva. In quella che in *Zona a defender* (2020) definisce “la era Mayday”, ovvero un'epoca di emergenza climatica e ambientale, oltre che sociale, l'autore evidenzia la necessità di “un nuevo contrato de la sociedad con la naturaleza” (*ibid.*: 23) riponendo le sue speranze nella “gente dispuesta a arremangarse. Que no quiere aceptar lo inaceptable como si fuese una catástrofe natural y no una consecuencia de un sistema que se ha demostrado no solo injusto sino también insuficiente” (*ibid.*: 126). E conclude ottimisticamente: “otro principio del mundo es posible” (*ibid.*).

2.2. Poetica e pensiero

2.2.1. L'ecologia linguistica

Una lengua es comparable a un singular ecosistema. Si sentimos despreciable la quema de un bosque o la desecación provocada de una laguna, cómo ser insensible ante la vida de las lenguas. No hay fotografías de lenguas heridas, de palabras amputadas, pero cada una de esas pérdidas deja un cráter en la boca de la humanidad, una llaga en la garganta de la historia. Si tuviéramos esas imágenes, serían estremecedoras. Porque las lenguas no son abstracciones ni simples artificios gramáticos. Tienen cuerpo y alma que no van a escindidos el uno de la otra (Rivas, 2008).

Uno dei punti cardine del pensiero di Rivas, che si manifesta nella scelta della lingua galiziana come lingua letteraria, è quella che l'autore chiama "ecologia linguistica". Così come è importante tutelare la biodiversità degli ecosistemi, è altrettanto fondamentale salvaguardare la biodiversità linguistica e proteggere il senso delle parole. Perché anche le parole, sostiene Rivas, "sufren la contaminación, la corrosión, la depredación, la intoxicación, el olvido, la indiferencia y el odio que provocan los 'herbicidas' del alma" (2022). Lo scrittore assume dunque questo compito ecologico, e lo fa scrivendo la quasi totalità delle sue opere in galego, in quello che Vilavedra (2011a: 89) definisce "un gesto de resistencia ante la invisibilización del origen gallego de su obra". Impegno apprezzato e riconosciuto in primis dalla Real Academia Galega: "[Rivas] [s]egue a escribir, coma outros moitos escritores galegos, a súa obra nunha lingua periférica e minoritaria superando a invisibilidade que esta fidelidade supón" (2009). Una lingua fatta di "palabras heridas" (Rivas in Pereda, 2022), che portano il peso della storia. Una storia secolare di stigmatizzazione e persecuzione culminata durante la dittatura di Franco, che per quarant'anni ha steso un velo di silenzio sulla lingua e la letteratura galiziana. Nel ripercorrere gli anni della sua infanzia, trascorsi in piena epoca franchista, l'autore scrive a questo proposito:

La lengua gallega era de este mundo, pero había un problema con ella. Lugares, momentos y situaciones en que parecía un pecado en los labios. Vivía en las cuevas de las bocas, pero de una forma excéntrica, a la manera del vagabundo que escruta el camino y la compañía antes de echar a andar (2012: 13).

Nell'ultimo decennio, lo scrittore ha manifestato a più riprese il suo disaccordo con la politica linguistica dell'ex presidente della Xunta de Galicia Núñez Feijóo (in carica dal 2009 al 2022), affiliato al Partido Popular. Nel 2010, con il Decreto de plurilingüismo, Feijóo ha introdotto l'inglese come lingua veicolare nell'insegnamento scolastico, riducendo l'uso del galego a

massimo un terzo del monte ore.¹² Un decreto “linguicida”, è l’amara constatazione che Rivas fa in un articolo pubblicato su Luzes (2018b):

El Decreto de 2010 tuvo el efecto de una fumigación contaminante: mató los lexemas de la atmósfera como el veneno químico acabó con las luciérnagas. El Decreto, y demás complementos destructivos, fue un arma de guerra lingüística. Y lo sigue siendo. En poco tiempo, en los últimos años, se dio una caída de veinte puntos (20% de la población) en la posición del gallego como lengua inicial. De bilingüismo, nada: de no recuperarse la condición vehicular del gallego en la enseñanza, se va hacia un monolingüismo en castellano.

Di fronte alle lacune di una classe dirigente che il più delle volte si è rivelata incapace di salvaguardare la propria lingua, Rivas ha sempre riposto la sua fiducia nelle iniziative provenienti dalla collettività:

Una de las iniciativas más importantes de los últimos años para promocionar el gallego no ha surgido de la Administración, sino en la Red, de forma independiente, sin apoyo oficial y coordinada desde Buenos Aires por un informático argentino, Roberto Abalde, descendiente de gallegos. El Grupo Galego 21 es un modelo fascinante. Una especie de ONG de la lengua gallega, con gente colaborando en todo el mundo, desde casa o desde los cibercafés. Entre otros logros, han desarrollado el Proyecto Rianxo (un traductor castellano-gallego para Internet), una Biblioteca Virtual Galega y un servidor educativo llamado Lapis de cores. Y ahí está, en permanente cosecha, el Instituto da Lingua Galega, con esa obra abierta que es el Atlas Lingüístico. (2005a: 41-42)

Si ricorda inoltre *A Mesa pola Normalización Lingüística*, una piattaforma indipendente e apartitica di cui Rivas è socio, che si pone l’obiettivo di promuovere l’uso del gallego in ogni ambito della vita sociale.

In *Zona a defender* (2020), nel capitolo intitolato “El amante de las palabras” (*ibid.*: 152-154), Rivas ribadisce l’urgenza e l’importanza di un’ecologia linguistica per scongiurare il pericolo di estinzione che incombe su buona parte delle oltre seimila lingue parlate al mondo.

Necesitamos una ecología de las lenguas porque no solo son damnificados los pueblos que sufren esa amputación [...]. [C]ada lengua que desaparece es un velatorio de aves, un río que se seca, una escuela vacía, una manta deshilachada, un toque de silencio (2020: 152).

¹² Cfr. <https://www.edu.xunta.gal/portal/node/939> [Ultimo accesso: 10/12/2022].

2.2.2. Il “contrabando de géneros”

Poesia e prosa, giornalismo e letteratura, realtà e finizione convivono in armonia nell’opera di Rivas, in un fecondo incontro di generi, definito dall’autore “contrabando de géneros”. Nel prologo di *La mano del emigrante*, si legge: “Me apasiona el contrabando de géneros, ¡otra vez la frontera!, y este encuentro es la mejor respuesta que se me ocurre a la cuestión recurrente sobre el lugar de lo real y de la «verdad» en el periodismo y la literatura” (Rivas, 2001: 7).

Anche la letteratura, così come la memoria, l’identità e la migrazione, può essere concepita come una “experiencia fronteriza”. Forte di questa convinzione, Rivas trascende i confini che canonicamente dividono i generi letterari in compartimenti stagni e fa convergere nelle sue opere musica e poesia, parola e immagine, finzione narrativa e prosa giornalistica. Il superamento del concetto di genere letterario è dovuto a quella che l’autore definisce

una especie de fuerza que no puedo evitar y que me obliga a que cuando me ponga a escribir un poema o un cuento hay una fuerza que me lleva a contar algo. Es como un espíritu contradictorio que me dice: “haz un poema pero cuenta algo, una historia”. (in Tejada, 2003)

Il “contrabando de géneros” scaturisce dunque da una “excitación en las palabras” (*ibid.*), che non conosce etichette formali e dà vita a una singolare visione del mondo, “que impregna cada una de sus obras, sin distinción de géneros, dotándolas de un elevado nivel de coherencia que permite que las consideremos [...] como un macrotexto” (Vilavedra, 2011a: 87).

Anche la poesia di Rivas, che predilige il verso libero rifiutando ogni schema metrico tradizionale, si ribella alla retoricità e al rigore formale tipici dell’estetica imperante nella lirica galiziana degli anni ’80 (*ibid.*). Alla base della creazione poetica, spiega l’autore, deve esserci un fremito, una sensazione, che risponde a “una inclinación o tensión que te empuja hacia la autenticidad” (in Tejada, 2003).

La predisposizione alla mescolanza di generi si riflette anche nella sua produzione giornalistica. Nella raccolta *El periodismo es un cuento* (1997: 14), l’autore si definisce volutamente scrittore e non giornalista, dal momento che le due professioni sono perfettamente sovrapponibili. Il giornalista, così come lo scrittore, “[t]rabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo” (*ibid.*). Un’idea che, nel

corso della sua carriera, ha spesso trovato una forte resistenza da parte di alcuni critici, che lo “sitúan en el purgatorio de la literatura” (*ibid.*: 19) e, in passato, dei suoi docenti universitari:

En la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. Presento un ejercicio. El profesor me regaña: «Esto no es periodismo, ¡esto es literatura!». Otra lección invertida. Yo ya sabía que tenía razón. Que nunca, nunca, le haría caso. Hay un gran equívoco. Un problema de ignorancia. Periodistas que confunden la literatura con el retoricismo, escritores, literatos, que confunden el periodismo con la banalidad y que, como Kierkegaard, se apuntarían los primeros a un pelotón de fusilamiento para quitar de en medio a los chicos de la prensa. (*ibid.*: 18)

L'errore commesso da molti, come Rivas ha sottolineato in numerose occasioni, è quello di associare il giornalismo alla realtà e la creazione letteraria alla fantasia, a quel realismo magico con cui spesso la critica ha voluto identificare la sua opera, etichetta da cui l'autore si è sempre dissociato (Vilavedra, 2011a: 94). A differenza di giornalisti-scrittori come Gabriel García Márquez, che in un dialogo televisivo con Pablo Neruda ammetteva di avvertire uno scollamento dalla realtà man mano che avanzava nel lavoro di scrittore,¹³ Manuel Rivas non conosce quella frattura: “Si hay algo que enseña el oficio de escribir, la literatura, es que la imaginación no está contrapuesta a la realidad” (*cf.* § 2.5.). Lungi dal considerare il prodotto giornalistico come una “*artesanía menor*” (1997: 19) rispetto al prodotto artistico, lo scrittore non vive la creazione letteraria come una fuga dal reale, ma come un mezzo, al pari del giornalismo, per arrivare al cuore della realtà:

Cuando tienen valor, el periodismo y la literatura sirven para el descubrimiento de la otra verdad, del lado oculto, a partir del hilo de un suceso. Para el escritor periodista o el periodista escritor la imaginación y la voluntad de estilo son las alas que dan vuelo a ese valor. (*ibid.*: 20)

In ultima istanza, realtà e immaginazione non sono in guerra tra loro, ma operano in sinergia, perché “Todos los lugares son literarios, y en todas partes la vida tiene vocación de cuento [...]”. La imaginación, sí, abre paso a la realidad” (Rivas, 2022).

2.2.3. L'opera di Rivas fra innovazione e tradizione popolare

Oltre che nel sovvertimento di ogni concezione classica della distinzione tra generi, l'eterodossia della produzione letteraria di Rivas si riflette anche nell'unione fertile di cultura

¹³*Cfr.* https://www.youtube.com/watch?v=sks_F8fLNVs [Ultimo accesso: 10/12/2022].

popolare e cultura accademica:

As máis requintadas metáforas alternan, na boca dos personaxes novelescos, coas expresións e ditos máis populares. A presenza do pobo, da xente humilde, dos traballadores semella, na obra de Manolo Rivas, escenificar o compromiso moral e político da cidade. (Axeitos Agrelo in Rivas, 2009)

Eterodossia che, osserva Vilavedra (2012: 22), non ha mai comportato una frattura nello sviluppo lineare della letteratura galiziana, a dimostrazione del fatto che è possibile una rivoluzione senza necessariamente rompere con la tradizione (*ibid.*: 23). Questa armoniosa sintesi assiologica (Vilavedra, 2007: 14) si configura anzi come uno dei fattori decisivi che hanno contribuito allo straordinario successo dell'autore e alla grande rapidità con cui è entrato a far parte del canone letterario galiziano: “La narrativa de Rivas invita a los lectores gallegos a participar en un proyecto vertebrador de una nueva identidad colectiva en la que convivan, en permanente tensión dinamizadora, valores tradicionales y alternativos”. (*ibid.*)

Rivas attinge in egual misura alla tradizione colta e a quella orale, collocando entrambe sullo stesso livello. Da questo connubio scaturisce un'opera innovativa, impregnata di lirismo, da un lato, e di elementi riconducibili alla cultura popolare galiziana dall'altro, come “contos tradicionais e lendas de diversa procedencia” (Vilavedra, 2012: 22). Un'opera in grado di “construir nuevos modelos identitarios con los que la ciudadanía gallega del nuevo milenio se pueda identificar, y en los que —al mismo tiempo— no deje de reconocerse” (Vilavedra, 2007: 11).

Buona parte della sua produzione narrativa è caratterizzata dalla presenza di personaggi di umile estrazione, provenienti dalla Galizia rurale, che si scontrano con una realtà urbana ostile: è il caso di Sam di *Os comedores de patacas* (1991), la cui unica via di fuga dall'universo della città sembra essere la strada della droga e della delinquenza, o dei personaggi dei racconti contenuti in *Un millón de vacas* (1989), che sperimentano “el choque de la Galicia tradicional y la moderna provocado por la incompreensión mutua entre ambos mundos y traducido en las dificultades de adaptación que padecen los personajes” (Vilavedra, 2011a: 90). Il mondo rurale, culla della Galizia più autentica, si oppone alla giungla urbana, dove regna la forza distruttrice della globalizzazione, di cui Rivas ha messo in luce in più occasioni gli aspetti negativi (Vaz, 2012: 206). Appare evidente, dunque, la capacità dell'autore di coniugare “una visión telúrica y ancestral de la galleguidad con los aspectos más llamativos de la civilización urbana y tecnológica” (Vilavedra, 2011a: 87).

Rivas dimostra inoltre una speciale attenzione per tutti quegli individui che vivono ai margini della società, come ad esempio Daniel Da Barca, il dottore autonomista galego esiliato sulla cui vicenda si basa *O lapis do carpinteiro* (1996) o gli emigranti e i naufraghi protagonisti di *A man dos paños* (2000), in cui l'autore esplora altri due aspetti chiave della storia e della tradizione galiziana: l'emigrazione e il mondo marinaresco.

La “materia gallega” di cui si nutre la produzione di Rivas, che può essere ritenuta il marchio di fabbrica dell'autore (Vaz, 2012: 204), ha talvolta indotto la critica a considerarla un fattore di debolezza, che contribuisce a relegare la sua opera in una dimensione locale, regionalista o addirittura costumbrista (*ibid.*). Eppure, la sua opera, come anche dimostra la sua straordinaria risonanza internazionale, possiede un'irriducibile dimensione universale: forte della sua identità ibrida e itinerante, la Galizia di cui parla Rivas non è solamente uno spazio geografico, ma uno spazio mentale e psichico (*ibid.*: 207) che trascende ogni frontiera. La riflessione dell'autore, riportata di seguito, offre una valida chiave di lettura di questo concetto:

Galicia como célula madre. Como matriz. [...] Si repensamos el atlas, encontraremos Galicia como un posible punto de encuentro continental y transatlántico, un magnífico meeting point, un gran espacio portuario de la fusión cultural, con muelles para todas las llegadas y salidas, donde las grúas de la imaginación embarquen y desembarquen tradiciones reinventadas, nuevas heterodoxias, errantes periferias, expresiones fronterizas del espíritu «piel roja». Un mar de mares. Un puerto soñador de la Europa fisterránea donde puedan converger y arribar olas culturales hispanas, portuguesas, africanas, americanas... (Rivas, 2005a)

Dopotutto, quella tra locale e universale, secondo l'autore è una dicotomia che lascia il tempo che trova, dal momento che le due condizioni non sono in contrapposizione fra loro, ma al contrario:

Como dice José Manuel González Torga, [...] lo que llamamos universal es lo local sin paredes. Lo universal es una abstracción [...]. Yo siempre sentí que no había contradicción entre local y universal. Cuanto más profundizabas en una historia veías que aquello podía interesar a todo el mundo. (Rivas in Pereda, 2022)

La letteratura, “la boca de la literatura” in una felice espressione coniata dall'autore (*cfr.* § 2.5), non fa distinzione tra centro e periferia,:

Donde se abre la boca de la literatura, centro y periferia no tienen ninguna importancia. En ese momento, la esfera del mundo se está posando allí, lo importante está ocurriendo allí. Incluso un suburbio puede ser el centro, para la

persona. El lugar más cosmopolita, en el fondo, es una orilla. Una mujer que está recogiendo algas en una playa de esta orilla o de cualquier otra en el mundo, y está cantando, en ese momento es el centro del cosmos.

2.2.4. Rivas e la memoria storica

*No hay democracia sin memoria democrática. No hay libertad
sin ese líquido amniótico de la memoria.*

Manuel Rivas, *Contra todo esto*

In maniera affine ad autori quali Javier Marías, Javier Cercas e Almudena Grandes, anche Manuel Rivas fa della memoria storica una costante della sua poetica. Non solo: come evidenziano Vilavedra (2010, 2011b) e Fassanelli (2018), il “fenomeno Rivas” ha segnato un vero e proprio punto di svolta nel trattamento di questo tema nella narrativa galega – e forse non solo. Alla prima generazione di autori post Guerra Civile, protagonisti diretti degli eventi narrati, e alla seconda generazione, impegnata nel recupero e nella riconciliazione con la storia (Vilavedra, 2011b), seguì una terza generazione, nata tra gli anni '50 e gli anni '60, cresciuta e formata negli anni più oscuri della Posguerra (*ibid.*). Rivas, capofila di questa generazione di autori che “asumen la función de mediadores, de correas de transmisión de un patrimonio de memorias que comenzaba a estar amenazado de extinción pero que formaba parte de su educación sentimental” (*ibid.*), supera la formula memorialistica per abbracciare la ricostruzione romanzesca, senza però rinunciare al dato storico (Fassanelli, 2018). È il caso del racconto *A lingua das bolboretas* (in *Que me queres, amor?*, 1995) e del romanzo *O lapis do carpinteiro* (1998), il quale suscitò un vero e proprio “fenómeno de catarse colectiva” (Vilavedra, 2010: 249). Con personaggi come Moncho, il maestro Don Gregorio e il dottor Da Barca, Rivas si addentra nella *intrahistoria*, esplorando “las pequeñas historias olvidadas o desconocidas protagonizadas por héroes anónimos, a veces casi domésticos” (Vilavedra, 2011b). Di fatto, più che di “memoria storica”, sottolinea Vilavedra (*ibid.*), sarebbe più appropriato parlare di “memorie”:

En tanto que discurso ficcional, la literatura gallega trabaja con memorias, no con la memoria, es decir, rescata y explora –explota– memorias parciales, marginadas, contestatarias (protestantes, anarquistas...) que *de facto* ponen de manifiesto la imposibilidad de elaborar una memoria única y la necesaria dimensión caleidoscópica de toda memoria colectiva.

In perfetto accordo con quanto sopra riportato, anche Rivas, in *Contra todo esto* (2018a: 92),

afferitava: “no hay memoria, sino memorias. Cada uno tiene la suya. Cada persona es una nación, como recuerda un personaje del Ulises de Joyce”.

Con *Os libros arden mal*, pubblicato nel 2006, Rivas dà “un’ulteriore riprova di questo incrollabile interesse per l’argomento” (Fassanelli, 2018: 36). Il romanzo, ambientato a La Coruña nel 1936, ruota intorno al drammatico episodio del rogo dei libri messo in atto dai franchisti a un mese di distanza dal golpe, per cancellare ogni traccia del passato repubblicano. L’evento storico costituisce la cornice narrativa che fa da sfondo alla vicenda umana dei personaggi, ciascuno con la sua traumatica storia di dolore e di silenzio, mettendo in luce “la interiorización del conflicto bélico por parte de la sociedad coruñesa y sus consecuencias a lo largo del tiempo”. Quella di porre l’accento non tanto sulla guerra in sé quanto sulla sua interiorizzazione e le sue prolungate conseguenze psicologiche e sociali è infatti una prerogativa della generazione di autori a cui appartiene Rivas. Come osservano Vilavedra (2011b) e Fassanelli (2018), in Galizia, durante la Guerra civile, non vi era un vero e proprio fronte di combattimento, motivo per cui il conflitto è passato in sordina, ma non per questo, a dispetto di quanto erroneamente si tende a credere, è stato esente da dolore e sofferenza. Un fenomeno, denominato dallo storico Ramón Villares “guerra sorda”, prolungatosi per decenni, (in Vilavedra, 2011b), generando un’insanabile frattura sociale.

Nonostante l’ampia produzione letteraria e cinematografica incentrata sulla Guerra civile spagnola, Rivas afferma con convinzione che i racconti non sono e non saranno mai sufficienti:

¿Demasiada memoria histórica? Yo estoy con el bendito historiador Yosef Hayim Yerushalmi: «Si esa es la opción, me pronuncio por el “exceso” antes que por la “falta”, pues mi terror a olvidar es mayor que mi terror a tener demasiado que recordar». Sucede que la memoria histórica, como el cambio climático, es una verdad incómoda. Por el retrovisor irónico de la historia, la pregunta es: ¿qué futuro dejaremos a nuestros antepasados? (2018a: 93-94)

2.3. Traiettorie editoriali di Rivas in Spagna: oltre i confini della Galizia

Nella presente sezione verranno ripercorse le tappe salienti della traiettoria editoriale di Rivas per poter spiegare il processo di canonizzazione dell’autore dapprima nel sistema letterario galiziano e poi in quello spagnolo. Partendo dagli studi di Vilavedra (2011a, 2012) e di Dasilva (2009, 2015, 2019) si vedrà come i due sistemi interagiscono tra loro, in particolare per quanto

riguarda la tendenza del sistema spagnolo ad assimilare la letteratura proveniente da un sistema periferico come quello galiziano. Inoltre, ci si soffermerà brevemente sul ruolo della traduzione galego-spagnolo, “dos idiomas de jerarquía desigual” (Dasilva, 2009: 154), e sulle sue modalità nel caso specifico di Rivas.

2.3.1. Manuel Rivas: un autore a cavallo tra due sistemi letterari

Pur nascendo come poeta, la consacrazione di Rivas all'interno del canone letterario galego avviene negli anni '80 parallelamente al suo ingresso nella narrativa (Vilavedra, 2011a) con il romanzo d'esordio *Todo ben*, inserito nella collana di classici *Xabarín* della casa editrice Xerais. Vilavedra (2012: 22) osserva a proposito:

No se me ocorre casi ningún otro impulso canónico más fuerte que en aquel momento pudiese recibir un narrador novel. Xabarín era la colección que acogía a autores como Mark Twain, Lewis Carroll, Jonathan Swift, Jack London, Conan Doyle... es decir, los grandes clásicos canónicos con los que Rivas, al aparecer ahí, resultaba casi automáticamente equiparado.

Sarà però la pubblicazione di *Un millón de vacas* (1989) a lanciarlo come una delle voci chiamate a modernizzare il sistema letterario galiziano, che in quegli anni stava subendo un importante processo di rinnovamento (Vilavedra, 2011a). Tra il 1989 e il 1997 vengono pubblicate ben otto edizioni di *Un millón de vacas*, un successo mai raggiunto prima nel mondo editoriale galiziano (Vilavedra, 2012: 22). Pur mettendo in atto un'importante rivoluzione generazionale ed estetica, Rivas si pone in continuità con la tradizione attraverso la scelta della forma letteraria breve, coltivando, come Castelao, “la finca literaria, [...] la fórmula más específicamente gallega, la del minifundio” (*ibid.*). Le successive incursioni dell'autore nella prosa romanzesca, a cominciare da *En salvaxe compañía* (1994), Premio de la Crítica de narrativa gallega, dimostrano la straordinaria capacità dell'autore di sviluppare, da un lato, un progetto autonomo e, dall'altro, di venire incontro alle esigenze di un sistema letterario in trasformazione (*ibid.*: 23). Da questo momento in poi, la traduzione dal galego allo spagnolo si rivelerà un imprescindibile visto d'uscita che permetterà alla sua opera di diffondersi entro i confini dello stato spagnolo e, da lì, nel mondo.

Il vero punto di svolta nella traiettoria editoriale di Rivas arriva nel 1995, con la pubblicazione di *Qué me queres, amor?*, vincitore del Premio Torrente Ballester e del prestigioso Premio Nacional de narrativa, che gli spalanca le porte del mercato editoriale spagnolo ed estero: d'ora

in avanti, Rivas “va dejando de ser un autor gallego para pasar a ser conocido metonímicamente como un autor español” (*ibid.*). A seguito di questi importanti riconoscimenti, in particolar modo il Premio Nacional, Rivas si è ritrovato a muoversi in equilibrio tra due sistemi letterari che si contendevano la paternità delle sue opere (Vilavedra, 2011a: 95).

Come osserva Dasilva (2009: 146), la Spagna costituisce uno scenario in cui una forte spinta centripeta privilegia lo spagnolo – o castigliano – come lingua letteraria. La voracità endocentrica dello Stato non solo fa sì che la traduzione in spagnolo sia un passaggio obbligatorio per accedere al mercato nazionale, ma anche che i testi tradotti vengano spesso presentati come originali: la letteratura spagnola, infatti, “tiende a adueñarse de las obras de las literaturas periféricas que aparecen autotraducidas al castellano, propiciando que la identidad lingüística de muchos escritores acabe desvaneciéndose” (*ibid.*).

Tendenza evidenziata più volte anche negli studi di Vilavedra (2011a, 2012), in cui vengono riportati due significativi episodi relativi alla ricezione in Spagna dell’opera di Rivas. Il primo episodio riguarda la promozione delle trasposizioni cinematografiche di *La lengua de las mariposas* ed *El lápiz del carpintero*, i cui titoli originali in galego (*A lingua das bolboretas* e *O lapis do carpinteiro*) sono stati completamente eclissati dalla critica:

[L]a crítica española [...] se apropió sutilmente del autor, ocultando de forma evidente tanto la lengua original de las obras de Rivas como la radical apuesta de este por el gallego como lengua de expresión literaria. Y así, hemos visto como la película *El lápiz del carpintero* se publicaba como basada en una novela así titulada (ocultándose el título original), y lo mismo sucedió en su día con *La lengua de las mariposas*: muy poca gente llegó a saber que el film estaba basado en tres cuentos de Rivas escritos originalmente en gallego.

Il secondo episodio di cui Vilavedra (2012) fa menzione è da collocarsi a ridosso della pubblicazione di *El lápiz del carpintero* (1998), che nella sua edizione in lingua originale aveva già venduto trentamila copie. Successo non considerato dalla critica spagnola, in quanto visto come una semplice preparazione all’uscita della versione in castigliano (Vilavedra, 2012: 25). Il fatto che le recensioni di *El País* (testata con la quale, peraltro, Rivas collaborava assiduamente) omettessero in modo sistematico il titolo originale in galego, ha contribuito ad alimentare l’idea che l’autore fosse vittima di una sorta di “appropriazione indebita” da parte del più potente sistema letterario spagnolo (*ibid.*).

Indebitamente o meno, è innegabile che a partire dall'exploit raggiunto con *Qué me quieres, amor?* la figura di Rivas sia stata in parte assorbita dal sistema letterario spagnolo. Sistema che ha effettivamente contribuito a canonizzare e diffondere l'opera di Rivas – complice forse anche una critica galiziana poco attiva (Vilavedra, 2012: 26) – grazie anche all'influenza del gruppo editoriale PRISA, ai media nazionali e alle istituzioni spagnole. In seguito, tuttavia, la canonizzazione di Rivas nel sistema letterario spagnolo ha esercitato un “effetto rimbalzo” sul posizionamento dell'autore nel canone galiziano, innescando un meccanismo così spiegato da Vilavedra (2012: 23-24):

[P]or una parte, ha potenciado la identificación del lector medio con el autor y su obra, al ver corroborados por agentes externos sus criterios (premios, traducciones, películas...); por otra, ha inspirado en las instancias dotadas de verdadero poder canonizador, aquellas que controlan el centro del sistema, una reacción defensiva ante la usurpación del escritor por parte de la voraz maquinaria de la literatura española [...]. Es como parte de esta reacción —por supuesto, también como un reconocimiento de sus innegables méritos literarios— que conviene valorar su [...] elección como miembro de la Real Academia Galega.

I numerosi riconoscimenti canonici da parte di entrambi i sistemi hanno fatto di Rivas un autore bilaterale, come osserva Dasilva: “La intensa irradiación de la obra de Manuel Rivas ha desembocado en que se le haya calificado no raramente de autor biliterario, por su integración simultánea, a ojos del público, en las letras gallegas y las letras españolas” (2019: 65-66).

Negli anni a seguire, Rivas ha continuato a modellare il suo progetto e a definire il suo universo narrativo, in un continuo processo di scoperta e di apprendimento del mestiere di scrivere. La sua traiettoria è segnata da una costante esplorazione di una personale visione del mondo e del posto che, come scrittore, desidera occuparvi (Vilavedra, 2012: 26). La fedeltà al suo progetto letterario lo ha spesso portato ad allontanarsi dalla letteratura di consumo e dalle logiche della macchina editoriale. Ne sono un esempio *Ela, maldita alma* (1999), *A mandos paños* (2000) e *As chamadas perdidas* (2002), spesso accolte con freddezza dalla critica e trattate come opere minori (Vilavedra, 2012: 26).

Negli ultimi anni, specie con i due saggi *Contra todo isto: un manifesto rebelde* (2018) e *Zona a defender* (2020), la sua produzione si discosta sempre di più dalla letteratura di massa, anche se ciò non lo rende affatto un autore di nicchia. Al contrario, “sin ceder a los intereses de la

industria de inversión fácil y escaso riesgo” (Alonso, 2014: 172), la sua opera continua a essere letta, premiata e tradotta in tutto il mondo.

La direzione verso cui l’autore si sta muovendo è quella di un progetto in parte anche etico ed ecologico, cui aderisce senza timore di “ficar fóra”, di rimanere fuori, come recita il titolo della sua ultima raccolta di poesie, *O que fica fóra*. Come l’autore ha ribadito: “a literatura non pode ter medo a ficar fóra. Pola contra, o que fica fóra é o seu foco de interese. Cría na sombra a incandescencia perdida das palabras” (2021: 108).

2.3.2. L’opera di Rivas dal galego allo spagnolo

GAL	Editore e anno	SPA	Editore e anno	Traduttore
<i>Todo ben</i>	Xerais, 1985	-	-	-
<i>Un millón de vacas</i>	Xerais, 1989	<i>Un millón de vacas</i>	Ediciones B, 1990	Basilio Losada
<i>Os comedores de patacas</i>	Xerais, 1991	<i>Los comedores de patatas</i>	Ediciones B, 1991	Basilio Losada
<i>En salvaxe compañía</i>	Xerais, 1993	<i>En salvaje compañía</i>	Alfaguara, 1994	Manuel Rivas
<i>Que me queres, amor?</i>	Galaxia, 1996	<i>¿Qué me quieres, amor?</i>	Alfaguara, 1996	Dolores Vilavedra
<i>Bala perdida</i>	Alfaguara – Obradoiro Edicións, 1996	<i>Bala Perdida</i>	Alfaguara, 1996	Manuel Rivas
<i>O lapis do carpinteiro</i>	Xerais, 1998	<i>El lápiz del carpintero</i>	Alfaguara, 1998	Dolores Vilavedra
<i>Ela, maldita alma</i>	Xerais, 1999	<i>Ella, maldita alma</i>	Alfaguara, 1999	Dolores Vilavedra
<i>A man dos paños</i>	Xerais, 2000	<i>La mano del emigrante</i>	Alfaguara, 2001	Manuel Rivas
<i>As chamadas perdidas</i>	Xerais, 2002	<i>Las llamadas perdidas</i>	Alfaguara, 2002	Manuel Rivas
-	-	<i>Nosotros dos</i>	Cuadernos de Cuenca, 2002	-
<i>Contos de Nadal</i>	Xerais, 2003	<i>Cuentos de un invierno</i>	Alfaguara, 2008	Manuel Rivas
<i>Os libros arden mal</i>	Xerais, 2006	<i>Los libros arden mal</i>	Alfaguara, 2006	Dolores Vilavedra
<i>Milu</i>	Kalandraka, 2010	<i>Milu</i>	Kalandraka, 2010	Xosé Ballesteros
<i>Todo é silencio</i>	Xerais, 2010	<i>Todo es silencio</i>	Alfaguara, 2010	Manuel Rivas e María Dolores Torres París
<i>O máis estraño</i>	Xerais, 2011	<i>Lo más extraño: cuentos reunidos</i>	Debolsillo, 2015	Manuel Rivas, Basilio Losada e Dolores Vilavedra
<i>As voces baixas</i>	Xerais, 2012	<i>Las voces bajas</i>	Alfaguara, 2012	Manuel Rivas
<i>O raposo e a mestra</i>	Xerais, 2013	<i>El zorro y la maestra</i>	Anaya, 2014	Manuel Rivas

<i>O último día de Terranova</i>	Xerais, 2015	<i>El último día de Terranova</i>	Alfaguara, 2015	María Dolores Torres París
<i>Vivir sen permiso e outras historias de Oeste</i>	Xerais, 2018	<i>Vivir sin permiso y otras historias de Oeste</i>	Alfaguara, 2018	Manuel Rivas
<i>O Chispas</i>	Xerais, 2020	<i>Chispas</i>	Alfaguara, 2021	Manuel Rivas
<i>A nena lectora</i>	Xerais, 2021	<i>La niña lectora</i>	Alianza Editorial, 2022	Manuel Rivas

Tabella 1: elenco completo delle opere di narrativa

GAL	Editore e anno	SPA	Editore e anno	Traduttore
<i>Libro do Entroido</i>	Edicións do Rueiro, 1979	-	-	-
<i>Balada nas praias do Oeste</i>	Ediciones Sotelo Blanco, 1985	-	-	-
<i>Mohicania</i>	Edicións do Rueiro, 1986	<i>El pueblo de la noche y Mohicania revisitada</i>	Suma de Letras, 2004	Dolores Vilavedra
<i>Ningún cisne</i>	Sotelo Blanco 1989			
<i>Costa da morte blues</i>	Xerais, 1995			
<i>O pobo da noite: antoloxía poética</i>	Xerais, 1996	<i>El pueblo de la noche</i>	Santillana, 1997	Dolores Vilavedra
<i>Do descoñecido ao descoñecido, obra poética 1980-2003</i>	Espiral Maior, 2003			
<i>O heroe</i>	Xerais, 2006	<i>El héroe</i>	Alfaguara, 2006	Dolores Vilavedra
<i>A desaparición da neve — La desaparición de la neu - Elurraren urtzea - La desaparición de la nieve</i>	Alfaguara, 2009			
<i>A boca da terra</i>	Xerais, 2015	<i>La boca de la tierra</i>	Visor, 2016	
<i>O que fica fóra</i>	Apiario, 2021			

Tabella 2: elenco completo delle opere di poesia e teatro

GAL	Editore e anno	SPA	Editore e anno	Traduttore
<i>Toxos e flores</i>	Xerais, 1992	-	-	-
		<i>Galicia, el bonsái atlántico</i>	Aguilar, 1994	-
		<i>El periodismo es un cuento</i>	Alfaguara, 1997	-
<i>Galicia, Galicia</i>	Xerais, 1999	<i>Galicia, Galicia</i>	Aguilar, 2001	Manuel Rivas
<i>Muller no baño</i>	Xerais, 2002	<i>Mujer en el baño</i>	Alfaguara, 2003	Manuel Rivas
<i>Unha espía no reino de Galicia</i>	Xerais, 2004	<i>Una espía en el reino de Galicia</i>	Aguilar, 2005	Dolores Vilavedra

<i>Os Grouchos</i>	Xerais, 2008	-	-	-
<i>A corpo aberto</i>	Xerais, 2008	<i>A cuerpo abierto</i>	Alfaguara, 2008	Manuel Rivas
		<i>Vicente Ferrer. Rumbo a las estrellas con dificultades</i>	RBA, 2013	
<i>Contra todo isto: un manifesto rebelde</i>	Xerais, 2018	<i>Contra todo esto: un manifesto rebelde</i>	Alfaguara, 2018	Manuel Rivas
<i>Libro dos manifestos</i>	Luzes, 2019	-	-	-
<i>Zona a defender</i>	Xerais, 2020	<i>Zona a defender</i>	Alfaguara, 2020	Manuel Rivas

Tabella 3: elenco completo delle opere di saggistica e prosa giornalistica

Gli studi di Dasilva offrono un'esaustiva panoramica sul fenomeno dell'autotraduzione e della traduzione allografa nell'ambito del galego come lingua periferica (2009, 2015) e analizzano il caso particolare di Manuel Rivas (2019). Nella presente sezione, facendo riferimento a tali studi, ci si soffermerà brevemente sulle modalità di traduzione verso lo spagnolo delle opere di Rivas e sui principali *pattern* che tendono a verificarsi nell'ambito della traduzione editoriale del galego allo spagnolo – classificati da Dasilva (2009) come sintomi di diglossia– con l'obiettivo di rintracciarli o meno anche nel suo caso.

Come già esplicitato in precedenza (*cf.* § 2.2.1.), la quasi totalità della produzione letteraria di Rivas è scritta in galego e successivamente tradotta in spagnolo. Costituiscono un'eccezione *Galicia, el bonsái atlántico* (1994), *El periodismo es un cuento* (1997), il racconto *Nosotros dos* (2003) e *Vicente Ferrer. Rumbo a las estrellas con dificultades* (2013), un testo a metà strada tra il reportage e il saggio. Un caso a parte è rappresentato dalla raccolta di poesie *A desaparición da neve — La desaparició de la neu - Elurraren urtzea - La desaparición de la nieve* (2009), scritta nelle quattro lingue ufficiali della Spagna: euskera, catalano, castigliano e galego (le ultime due a cura dell'autore). Per un'analisi più completa e dettagliata, si riporta nelle tabelle 1, 2 e 3 un elenco delle opere e delle rispettive traduzioni (se presenti), corredato, inoltre, di informazioni relative a casa editrice, traduttore e data di pubblicazione.¹⁴

Come si evince dai dati riportati nelle tabelle, si distinguono due principali pratiche traduttive: la traduzione allografa (talvolta con la collaborazione dell'autore, il cui nome figura in tal caso insieme al nome del traduttore) e l'autotraduzione. Come osserva Dasilva (2019), non sembrerebbe esservi alcun criterio specifico a orientare la scelta dell'autore verso l'una o

¹⁴ Per convenzione, si riporterà soltanto la prima edizione di ciascuna opera.

l'altra modalità, tanto da poter definire Rivas un "autotraductor intermitente" (*ibid.*: 67). Di fatto, nella sua traiettoria editoriale non si riscontra nessuna fase in cui una determinata modalità prevalga sull'altra (*ibid.*: 65).

Una prima caratteristica delle traduzioni in spagnolo dell'opera di Rivas è la non simultaneità rispetto al testo primigenio in lingua galiziana. Ovvero, la traduzione in spagnolo avviene soltanto una volta conclusa la stesura del libro in galego e non in parallelo. Ad ogni modo, specie per i titoli più recenti, la pubblicazione del libro in lingua originale e quella della sua traduzione sono strettamente ravvicinate: ne è un esempio *As voces baixas* (2012), la cui autotraduzione *Las voces bajas* (2012) è uscita praticamente in contemporanea con l'originale (*ibid.*: 68). Un fenomeno diglossico ricorrente nell'ambito della traduzione da lingue periferiche che, spiega Dasilva (2009) richiamandosi a una dichiarazione dello scrittore Xosé Miranda, dal punto di vista editoriale costituisce "un serio peligro para las ediciones originales desde el momento en que se convierten en poderosas competidoras" (*ibid.*: 152).

Un altro tipico "síntoma de diglosía" (*ibid.*), in particolare per quanto riguarda le autotraduzioni, è l'omissione, nel paratesto (o più specificamente nel colophon del libro), che l'opera in spagnolo è frutto di una traduzione dal galego, distorcendo così l'identità dello scrittore. Questo fenomeno non si riscontra nel caso di Manuel Rivas, il quale viene definito da Dasilva un "autotraductor transparente" (2019: 68). Costituisce un'eccezione soltanto *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde* (2018), dove non si fa nessun riferimento al testo primigenio in galego (Dasilva, 2019: 68).

Un altro aspetto da menzionare è il diverso approccio dell'autore, rispetto ai traduttori allografi, alla trasposizione della sua opera dal galego al castigliano. A differenza di un traduttore allografo, il quale è deontologicamente chiamato ad aderire al testo di partenza, l'autotraduttore Rivas può concedersi generose licenze. È il caso, ad esempio, di *Las voces baxas* (2012), ampliato e rivisto dall'autore nella versione in castigliano, a sua volta rieditata in galego nel 2022. Rivas, infatti, concepisce la creazione letteraria come un progetto in costante divenire, idea che ha spesso portato l'autore a rimaneggiare le sue opere in fase di autotraduzione. Ciò rappresenta, naturalmente, un dilemma per chi lo traduce in una lingua straniera, sia se si usa il castigliano come lingua ponte (altro sintomo di diglossia riscontrabile nella traiettoria italiana di Rivas, *cfr.* § 2.4.), sia se si parte dal testo in galego, che verrebbe a mancare di quella "superior riqueza" (Dasilva, 2019: 80) presente invece nel secondo testo.

Perché un autore-autotraduttore come Rivas senta la necessità di ampliare e rivedere il testo primigenio nella sua trasposizione interlinguistica sarà una delle questioni approfondite nell'intervista rilasciata dall'autore (*cfr.* § 2.5.).

2.3.3. Intervista a Dolores Vilavedra Fernández, traduttrice di Rivas

Dolores Vilavedra Fernández (Vigo, 1963) è docente di Literatura Galega presso l'Universidad de Santiago de Compostela e ricercatrice nel campo della narrativa galiziana contemporanea, a cui ha apportato contributi fondamentali. I suoi testi figurano tra le fonti più autorevoli per gli studi letterari; ricordiamo in particolare: *Historia da literatura galega* (1999) e *A narrativa galega na fin do século. Unha ollada crítica dende 2010* (2010), entrambi consultati per la stesura del presente elaborato. La Prof.ssa Vilavedra è una delle massime conoscitrici dell'opera di Manuel Rivas, nonché traduttrice dal galego al castigliano di alcune opere dell'autore. Durante il soggiorno a Santiago de Compostela, in data 17 novembre 2022, è stato possibile intervistarla per approfondire la vicenda traduttiva di Manuel Rivas e la sua posizione in merito alle nuove sfide del sistema letterario galiziano.

Muchas gracias, Dolores, por aceptar esta entrevista. Como especialista, entre otras cosas, en narrativa gallega contemporánea, ¿cómo ve el panorama literario actual en Galicia? ¿Cuánto se escribe en lengua gallega y cómo valora el trabajo de las editoriales gallegas?

Yo creo que las editoriales sufrieron una crisis muy importante después de 2008. Desaparecieron editoriales importantes, otras sufrieron un enorme reajuste de personal como Xerais, que ahora está muy controlada por la multinacional a la que pertenece,¹⁵ y esto las limita mucho a la hora de publicar; me refiero sobre todo al número de originales al año. Es un mercado que ha sufrido un reajuste muy grande. La gran transformación es que han aparecido muchísimas editoriales pequeñas, muy especializadas, casi unipersonales o bipersonales, que tienen un catálogo con mucha calidad pero muy especializado. Cada vez hay menos editoriales generalistas. Eso no es bueno, en teoría, pero sí es diferente. Esto ha coincidido, por ejemplo, con el hecho de que en los últimos años muchísimas obras gallegas hayan ganado los distintos Premios Nacionales reiteradamente.¹⁶ Entonces a lo mejor tampoco está tan mal que haya editoriales como Apiario, especializada en poesía, que publica muy poco pero con mucha calidad, o editoriales especializadas, por ejemplo, en fantástico y terror. Entonces, bueno, quizás esa es la fórmula. Yo creo que estamos ante un cambio de paradigma de todo lo que es el mundo de la edición. Y quizá pueda no ser tan malo para las literaturas

¹⁵ *Cfr.* Grupo Anaya: <https://www.grupoanaya.es/quienes-somos> [Ultimo acceso: 10/12/2022].

¹⁶ Pilar Pallarés (Premio Nacional de Poesía 2019), Olga Novo (Premio Nacional de Poesía 2020), Xesús Fraga (Premio Nacional de Narrativa 2021) e Marilar Aleixandre (Premio Nacional de Narrativa 2022).

pequeñas, porque en la Transición la literatura gallega se empeñó en copiar el modelo y la amplitud de oferta de las grandes editoriales. Igual ese no es el camino. Igual no tenemos que tener a profesionales, sino a gente que escriba cuando pueda y lo que le interese. Yo creo que es necesaria menos producción y más calidad, y si la tesitura económica nos va a llevar hacia ese camino, no es una mala cosa.

En cierto sentido, quizás, el hecho de que el sistema literario gallego se encuentre todavía, por así decirlo, en la periferia de lo canonizado, puede ser una ventaja a la hora de cambiar de rumbo porque tiene cierta flexibilidad en comparación con unos sistemas literarios más rígidos.

Pero aquí la pregunta es: ¿de que hablamos cuando hablamos de canonización? Porque por ejemplo el hecho de que estos años autores gallegos hayan ganado reiteradamente premios de narrativa es un importante reconocimiento canónico. En este contexto de globalización y de desmantelamiento del viejo sistema, creo que incluso el concepto de canon habría que ser revisado. Pero sí, es verdad. En ese sentido sí que jugamos con ventaja. Al ser todo más pequeño es más fácil adaptarse.

Entonces, por mencionar una vez más a Rivas, ¿es cierto que la condición periférica (otro concepto que habría que cuestionar junto al de canon) en la que se encuentra la lengua gallega es en parte una convención mental, un prejuicio contra el que hay que rebelarse?

Es una pregunta que muchos se han planteado. Al fin y al cabo, ¿qué es centro y qué es periferia? Depende un poco para dónde mires. En parte, ese fue un poco el problema de la literatura gallega en la Transición. Y lo digo haciendo autocrítica, porque yo fui una de esas personas que defendieron ese modelo: hay que crecer, ser profesionales, abarcar todos los géneros, tener editoriales potentes, porque ese era el modelo de los grandes sistemas literarios de éxito. En cambio, nosotros quizás deberíamos tener un modelo más ecológico.

Una palabra que le gustaría mucho a Rivas, ¿verdad?

Sí, a él le gustaría mucho esa palabra.

Pasamos al tema de la traducción. ¿Por qué es necesario traducir la literatura gallega al castellano? ¿Cree que un autor como Rivas no habría traspasado las fronteras de Galicia sin ser traducido (o autotraducirse) al castellano?

En este momento es imprescindible. No lo juzgo desde una perspectiva inmanente o ética, porque es que no hay otra opción. Es el pasaporte de salida para el mercado internacional, porque, además, en este momento las traducciones al inglés las lleva una pequeña editorial que se llama Small Station Press, que es una editorial con poco músculo en temas de distribución, con lo cual esa no es la salida. No es viable, y tampoco hay una política seria y eficaz por parte de la Xunta de planificar la proyección internacional y no dejarlo al albur del mercado. Y es que yo en este momento no contemplo otra opción. Y por otra parte, lo que me acabas de decir: casi todo el mundo traduce con el libro en castellano al lado. Con lo cual sería

mucho más complicado.

En el sistema literario español existe cierta tendencia a adueñarse de las obras literarias gallegas (y de otras lenguas periféricas) que aparecen traducidas al castellano, presentándolas como verdaderas originales, con el riesgo de que la identidad lingüística de muchos autores acabe un poco difuminándose. ¿Es ese también el caso de Rivas?

Sí. En el caso de Rivas yo creo que ha sido más agudo porque Rivas era un hombre del grupo PRISA,¹⁷ en los 90. Entonces, claro, el apoyo mediático que le dio PRISA en cierta forma diluía su dimensión gallega. Yo recuerdo un caso muy concreto que permite visualizar muy bien lo que te digo. Cuando se estrenó la película *El lapiz del carpintero* yo me acuerdo de un anuncio a toda página en El País que ponía: “Basada en la novela *El lapiz del Carpintero* de Manuel Rivas”, y no *O lapis do carpinteiro*. Pero yo creo que además no había una voluntad clara de ocultación tampoco. Era pura invisibilidad. Esto se debe a un prejuicio tan interiorizado que es: ¿cómo alguien va a preferir ser un escritor de éxito en gallego a ser un escritor de éxito en castellano? Es decir, que la idea interiorizada es que el objetivo de un escritor gallego es acabar siendo un gran escritor de reconocimiento en el mundo hispanófono. Esa idea está tan interiorizada que veces no es racional, no se explicita, pero sí se opera un poco por inercia, con ese prejuicio asimilado.

De todas formas, en el colofón de casi todas las ediciones en castellano de los libros de Rivas siempre se hace referencia al texto primigenio en lengua gallega, dejando constancia así de que la versión en castellano es una traducción, ya sea propia o alógrafa. ¿Es esto la norma o la excepción?

No, yo creo que eso suele ser la norma. Creo que es más bien una cuestión de inercia de la maquinaria mediática, que está instalada en otro paradigma y no se para en esas pequeñeces.

Vamos a hablar de su labor de traducción de las obras de Rivas. ¿Trabajó de forma autónoma o en colaboración con el autor?

Ha habido una evolución. Al principio trabajábamos bastante en colaboración, luego menos, porque él cada vez tenía menos tiempo. Entonces lo que hacíamos normalmente eran un par de sesiones muy largas e intensas de revisión o, mejor, de discusión. Yo tenía la traducción preparada, se la enviaba, luego quedábamos una tarde en mi casa y hacíamos un maratón. El traía sus deberes hechos, todo revisado y apuntado. Pero de todas formas eran cosas puntuales. Luego ya fue a menos porque en parte supongo que tenía más confianza en mí y en parte porque él cada vez la vida la tenía más complicada y no había tiempo material, porque también había que cumplir con las urgencias de las editoriales, que eso es otro factor. Por ejemplo, con *Os libros arden mal* fue así: me lo comí un verano entero y luego ya tuve que enviarlo, por lo tanto, supongo que alguna cosa pequeña en pruebas pudo cambiar, pero poco.

En *Decir casi lo mismo*, Umberto Eco afirmaba que las notas del traductor ratifican su

¹⁷ Cfr. <https://www.prisa.com/es> [Ultimo acceso: 10/12/2022].

derrota ante lo intraducible. Hoy en día, en cambio, cada vez más traductores coinciden en que las notas ponen de manifiesto la diversidad, la discontinuidad entre el texto de origen y el texto traducido.

Esa es mi idea también.

¿Tuvo que recurrir a ellas en alguna ocasión al traducir a Rivas?

¿*Qué me quieres, amor?*, por ejemplo, viene con unas cuantas notas. De hecho, me decían “No te lo van a aceptar en la editorial porque las notas no les suelen gustar”. Pero al final no eran muchas y sí me las aceptaron. Y para mí se trataba precisamente de eso, de una estrategia para visibilizar la diferencia. En concreto, recuerdo una nota sobre una herramienta para recoger marisco, que se llama *raño*, y yo lo dejé tal cual. Primero porque no encontraba un equivalente. Porque una cultura que no es marinera no tiene *raños*. Puede tener quizás instrumentos parecidos que desempeñan la misma función en la tierra. Con lo cual, las notas obligan al lector a asumir la diferencia, la diversidad. Creo que hay una especie de frontera en la traducción, y siempre acabas perdiendo algo.

Muchas de las traducciones al castellano de las obras de Rivas son alógrafas, pero también hay algunas, como *A man dos paños*, que están autotraducidas por el propio autor. Sin embargo, al trasladar el texto al castellano, el autor toma a veces decisiones prohibidas a un traductor alógrafo, como la de añadir nuevos fragmentos.

Esa es una cosa que me parece muy interesante desde un punto de vista traductológico. Por ejemplo, creo que en *¿Qué me quieres, amor?*, Rivas introdujo algunos cambios en una de las revisiones, entonces la traductora al catalán que trabajaba con mi texto al lado dijo “¿pero esta traductora qué licencias se ha tomado?”. No le faltaba razón, claro, porque yo siempre dije que esa traducción debía aparecer como edición revisada. O, por poner otro ejemplo, la traducción de la antología *O pobo da noite*, en la que trabajamos los dos juntos. Ahí hay poemas completamente reescritos. Esa no es una traducción, es una nueva edición revisada. Y es que la poesía es un poco un *work in progress*, porque, al fin y al cabo, un poeta, veinte años después, no es el mismo poeta.

De esta forma, ¿el texto en castellano no vendría a gozar de mayor riqueza que el texto original en gallego?

No, no necesariamente. Creo que a veces el autor toma ese tipo de decisiones porque percibe que al público no gallego le faltan elementos de comprensión. Por ejemplo, vengo de dar una clase en la que analizamos la película basada en *Todo é silencio*. Yo creo que una de las razones del poco éxito de la película, a parte por cuestiones de producción, tiene que ver con la dificultad de entender fuera de Galicia a un personaje como el de Mariscal. Entonces lo que el autor hace a veces es explicitar, verbalizar cuestiones que en gallego funcionan mucho por connotación. Y en cambio otras lenguas no tienen esas mismas connotaciones. Recuerdo un caso de traducción de una chica polaca que estaba traduciendo a Castelao. Entonces había una

frase que era “coller o neno no colo¹⁸”, y para explicárselo le dijimos que *colo* es un poco como “regazo” en castellano, aunque no es lo mismo. “Regazo” es más físico, fisiológico, mientras que *colo* tiene una connotación diferente, es la expresión máxima de la maternidad. Entonces cuando le explicamos que “coller o neno no colo” significa coger al niño contra el pecho, la chica se puso colorada y dijo “¿pero eso no es un poco pornográfico?”. No había entendido nada. A veces hay un *gap* cultural que es muy difícil de salvar por la vía de la traducción. Y esas adiciones no reflejan un perfeccionismo del autor sino más bien una voluntad de saltar ese *gap* cultural.

Entonces las adiciones no son simplemente cuestión de revivir el acto creador al autotraducirse.

Sí, eso también: inconscientemente se da una reactivación del proceso creativo, aunque intuyo que no es una cuestión puramente estética, sino que responde a un deseo de completar un poco lo que se pierde en el plano de la connotación.

Hablando de pérdidas, en *A cuerpo abierto* Rivas le dedica un artículo a lo que él llama “traductor cleptómano”, es decir, a esos traductores que, en el proceso de traducción, omiten detalles del texto de forma injustificada. Entonces, a modo de conclusión, quería preguntarle si usted cree que de la traducción siempre se sale perdiendo o sí se puede salir ganando. ¿O es que lo único a que se puede aspirar es a un “empate” con el texto original?

Yo creo que solo se puede aspirar a empatar. Hablo desde mi experiencia como lectora, especialmente cuando leo textos traducidos de idiomas muy lejanos. Me suele pasar por ejemplo con el ruso o con el euskera. Siempre tengo la sensación difusa de que se me escapan cosas. Yo creo que las connotaciones de las palabras son importantes y a veces las lenguas de llegada no disponen de la misma gama de connotaciones que el idioma original. Una palabra como *colo*, en gallego, tiene connotaciones que “regazo” en castellano no tiene, aunque esa es la única opción. Entonces sí, creo que un empate es una victoria en la traducción.

2.4. Traiettorie editoriale di Rivas in Italia

Pur essendo uno scrittore dalla notevole proiezione internazionale, la traiettoria editoriale di Rivas in Italia è sorprendentemente succinta. Complice, da una parte, il rifiuto dell'autore a farsi rappresentare da un'agenzia letteraria e, dall'altra, l'invisibilità intrinseca di una cultura come quella galiziana agli occhi dell'editoria estera (Linares, 2021: 66), l'opera di Manuel Rivas è passata piuttosto in sordina nel nostro Paese. Nella tabella 4 si riportano i titoli tradotti in ordine di pubblicazione e le informazioni relative a editore, traduttore e lingua del testo di

¹⁸ In italiano corrisponde all'incirca al grembo.

partenza (TDP) utilizzato.

Anno	Titolo italiano	Editore e anno	Traduttore	Lingua TDP
2000	<i>Il lapis del falegname</i>	Feltrinelli	Pino Cacucci	SPA
2001	<i>Il pirata Testamatta</i>	Feltrinelli	Luisa Cortese	SPA
2005	<i>La lingua delle farfalle</i>	Feltrinelli	Danilo Manera	GAL
2009	<i>I libri bruciano male</i>	Feltrinelli	Enrico Passoni	SPA

Nonostante il successo internazionale riscosso da *Qué me queres, amor?* (1996), è la pubblicazione de *Il lapis del falegname* (Feltrinelli, 2000), nella traduzione di Pino Cacucci, a segnare l'ingresso di Rivas nel mercato editoriale italiano. Seguirà il libro per ragazzi *Il pirata Testamatta* (2001), traduzione di *Bala Perdida* (1996) ad opera di di Luisa Cortese, pubblicato nella collana *Feltrinelli Kids Sbuk*. *Qué me queres, amor?* apparirà cinque anni dopo, in una versione ridotta, con il titolo di *La lingua delle farfalle* (Feltrinelli, 2005), nella traduzione di Danilo Manera. La raccolta riunisce parte dei racconti di *Qué me queres, amor?* e altri provenienti da *Un millón de vacas* e *Ela, maldita alma*. Come anche riportato nella tabella 4, Manera è l'unico traduttore ad adottare il testo in lingua galiziana come testo di partenza, mentre il resto delle opere tradotte in italiano si appoggiano allo spagnolo come lingua ponte. Un fenomeno ricorrente nella traduzione di opere appartenenti a un sistema letterario periferico, come spiega Dasilva in riferimento al caso del galego (2009: 146): “el castellano acostumbra a erigirse en lengua puente en la traducción a otros idiomas de estas obras [de las literaturas periféricas]”.

Sia *Il lapis del falegname* (che ha poi avuto una seconda edizione nel 2004), sia *La lingua delle farfalle*, pubblicate nella prestigiosa collana *I Narratori* dell'editore Giangiacomo Feltrinelli, sono state accolte positivamente dalla critica; particolarmente degna di nota è la recensione di Antonio Tabucchi presente sulla quarta di copertina de *La lingua delle farfalle*:

Talvolta la letteratura ha lo straordinario privilegio di illuminare l'assurdità degli eventi che chiamiamo Storia e la crudeltà del gioco cieco in cui essa trascina i nostri destini. In certe pagine memorabili Manuel Rivas affida alla letteratura la sua più alta prerogativa che la sottrae al tempo e alle contingenze: esprimere la condizione umana (2005b).

Ad oggi, l'ultima pubblicazione di Rivas in Italia risale al 2009: *I libri bruciano male*, sempre edito da Feltrinelli per la collana *I Narratori*, nella traduzione di Enrico Passoni. Dopo un iniziale interesse per la sua opera, possiamo osservare come l'interesse dell'editoria italiana nei confronti di Rivas sia "andato via via affievolendosi, forse per la vena profondamente locale dell'autore in contrasto con la globalizzazione dettata dalla calamitosa superficialità dei best-seller" Cattaneo (2013: 177). Specialmente nel caso di autori provenienti da sistemi letterari periferici, la qualità dell'opera, la canonizzazione da parte dell'accademia o dalla critica e l'appartenenza a un'influente casa editrice non sono necessariamente garanzia di proiezione esterna, accettabilità o successo nella cultura di destinazione (Alonso, 2014: 167).

2.5. Intervista all'autore

A mí la energía que más me puede es la energía del asombro.

Manuel Rivas

Per poter comprendere meglio le intenzioni del libro di cui si propone la traduzione e per un confronto diretto con l'autore sul suo universo narrativo, è stato possibile incontrare Manuel Rivas durante un soggiorno di ricerca in Galizia. Di seguito, è riportata la trascrizione dell'intervista avvenuta a La Coruña, in data 28 novembre 2022.

Es un absoluto privilegio poder conversar contigo hoy y, más aún, poder hacerlo aquí, frente al mar de Coruña. Una ciudad que está muy presente en tu obra y que, para acudir a tu microcosmos lexical, forma parte de tu psicogeografía. ¿Qué significa para ti este lugar y cuáles son tus recuerdos más vívidos?

Lo primero que me aparece son las ausencias de este lugar. Es la primera sensación que tengo aquí, que siempre me causa cierta perturbación interna. Aunque digamos que allí donde está el mar, la fealdad lo tiene más complicado. Me refiero a la fealdad impuesta por la codicia humana, que normalmente lo que altera es el territorio, la naturaleza. Allí donde están los yates, antes eran todos barcos pesqueros y, además, recuerdo ver a los hombres y a las mujeres que llevaban el pescado... Los yates significan uniformación. Es casi un deslugar. Llegas a tener cierta compasión por los barcos inmovilizados, por esos barcos que parecen estar cabizbajos, como mascotas abandonadas hasta que llega el verano. Pero yo siempre veo el paisaje de antes, los barcos con sus colores, su estética que se corresponde con la cultura popular. Cuando se habla del feísmo arquitectónico, en Galicia se podría arreglar con una mano de pintura [ride], devolviendo los colores de los barcos a los lugares que fueron despintados por este proceso de afeamiento, de desculturización. Había muchos carpinteros de ribera, de este muro para abajo había talleres que ahora están abandonados por el proceso de cambio de gestión portuaria: en vez de abrirse más a la ciudad lo que hicieron fue cerrar los puertos. Yo solía recorrer muchísimo toda esta parte, todo el borde de Coruña que es como

una gran roca metida en el Atlántico. Era una península que cuando crecía la marea se volvía una isla. Este es el mar abrigado, luego está la bahía del Orzán, donde el mar se hace más bravío, y el comienzo de la costa da Morte. Bueno, ya ves que mi mirada es una mirada crítica. Pero si me pongo a andar por ahí, vas descubriendo como el mar al final es la verdadera conexión, pese a este alejamiento progresivo, urbanístico. A veces la marea sube tanto que parece entrar en los aparcamientos. Yo suelo ironizar mucho sobre eso. Que el mar entrase en nuestros lugares, que visitase el espacio del que fue expulsado. En fin, lo que prevalece son esos recuerdos, los recuerdos lo limpian todo, tienen esa cualidad, y lo que me viene a la mente son esos paseos. Allí, cerca de las torres de los marineros, hay una zona verde, de monte, y es allí donde surgió mi instituto, el Monelos, que fue el primer instituto de barrio, fuera del centro de la ciudad. Además, fue el primer instituto mixto que se hizo en Galicia. Y yo creo que se notaba mucho, se notaba en la forma de transmitir la enseñanza e iniciativas que había allí. Y a parte de esa apertura, de esa mayor libertad, creo que fue un lugar de excitación creativa. Cuando salía del instituto para ir a la biblioteca, hacía todo el recorrido pasando por el puerto. Entonces siempre veía los barcos, distinguía perfectamente cuando era un barco del Gran Sol, o un transatlántico que llevaba a la gente... me paraba mucho. Sabes, la palabra “portuario” me parece una buena forma de definir la literatura. Literatura fronteriza, portuaria... Los puertos como lugares de salidas, de llegadas, de pérdidas y de afectos. Era el lugar del que salían los emigrantes.

La pérdida es una palabra clave a la hora de hablar de las vicisitudes de los emigrantes que, como subrayas en el prólogo de la versión castellana de *A man dos paños*, habitan el territorio liminal entre el apego y la pérdida.

Lo más importante que puede pasar en la vida es la pérdida y el afecto, y cuando emigras tienes que cortar una cuerda: hay una pérdida, pero también hay un nuevo afecto. Por lo menos en el campo del deseo, hay una voluntad de construir una nueva vida. Después se produce o no, claro, por eso es tan interesante el tema de la emigración. Porque cada experiencia emigratoria es única. Y hay todo tipo de historias impresionantes. Hay incluso gente que se hace muy rica y aun así sufre ese desgarró, esa ruptura.

¿Qué huella ha dejado la diáspora en la sociedad gallega y en qué medida te afectó la experiencia de la emigración?

Bueno, si hablamos de identidad en un sentido auténtico y no en el sentido convencional de identidad, sin hablar de fronteras, de banderas, de himnos o de supuestos rasgos de carácter que normalmente son menciones bastante tópicas, cuando me preguntan cuál es la identidad gallega yo pienso en la emigración. Los gallegos sentimos un poco el peso de ese mandato bíblico que reza “naceos y extendeos por el mundo” [ride]. Hubo distintas fases y modalidades de emigración: la emigración dentro de España, que empezó mucho antes del siglo XIX, la emigración a América y la emigración a Europa. Yo viví un poco estas últimas dos etapas. Yo nazco en el otoño del '57 y cuando yo nazco mi padre está en Venezuela. Estaba muy bien resguardado... [ride]. No se puede hablar de Galicia, de entrada, sin hablar de emigración. Incluso las élites tuvieron que ver con la emigración: por ejemplo, los que se marcharon a América y volvían enriquecidos, esas personas a las que se les llamaba “indianos”. Ahora hay otro tipo de emigración: gente universitaria, gente joven... Toda la Costa da Morte, por ejemplo, tiene la maleta en casa. Se podría decir que en Galicia la maleta forma parte de la

identidad más que la propia bandera. Recuerdo que una de las manifestaciones más emotivas y conmovedoras que hubo en Galicia, y en la que pude participar, fue A Manifestación das Maletas, a raíz de la catástrofe del Prestige. Fue posiblemente de las mayores manifestaciones de la historia de Coruña. Había por aquí montones de maletas. Era algo extraordinario. En la propia marcha la gente llevaba su maleta. Muchas de esas personas habían vivido el viaje transatlántico, habían estado en América. Yo creo que dentro de cada uno de nosotros hay esa condición, casi como un oficio. En el carné de identidad podríamos poner “emigrante”. No había día en que no pasaba por aquí un transatlántico repleto de gente. Los gallegos somos medio anfibios, siempre estamos entre en la tierra y el mar. A eso se debe esa relación tan estrecha con el mar, que es un elemento que también forma parte de mi geografía. La emigración tiene que ver con circunstancias históricas, pero para mí hay muchas interpretaciones. Es también una forma de exilio. La emigración económica es una forma de exilio. Aunque en este caso la gente emigra conscientemente. Aunque no son expulsados por sus ideas o por su condición social, aun así, late algo en el fondo. Es una rebeldía que puede ser teorizada o no: la gente puede ser rebelde sin saber que está ejerciendo un acto de rebeldía. La sociedad gallega era una sociedad muy condicionada, muy cerrada, estaba el mundo campesino y luego las élites urbanas con el poder de la tierra, entre los que también estaba la iglesia. Los campesinos nacían marcados desde la cuna, y emigraban sintiendo que estaban siendo expulsados de su propio país, porque la alternativa era ser siervos. Se emigraba, en fin, para huir del medio hostil y asfixiante del caciquismo. Como aquella copla que se cantaba cuando salían los grandes transatlánticos: “*Ahí vos quedades, con curas, frailes y militares*”...

Me viene a la mente el discurso de Castro en *A man dos paños*, que les recuerda a sus compañeros que los que de verdad tenían morriña no eran los que se marcharon, sino los que se quedaron en Galicia.

Cierto. Cuando se habla de identidad de Galicia, siempre aparece esa palabra: “morriña”. Ese concepto ha pasado a ser de las palabras más repetidas, como un rasgo identitario: “el gallego tiene morriña”. Yo creo que a la morriña hay que darle un poco la vuelta. También tenían morriña los que no se marchaban. Es un sentimiento muy difícil de verbalizar: “tengo morriña de no marchar”, pero sí que lo viví de alguna forma con experiencias. Recuerdo que un día muy lluvioso, en la zona de los montes, en Muros, nos metimos en una especie de estábulo. Y nos encontramos con un paisano que iba de paso con sus vacas. Nos empezó a contar que eran once hermanos, que él era el único que se había quedado. Lo que él sentía no era solamente tristeza por los que estaban a América, sino que en algún momento veías claramente que lo que él estaba expresando era también tristeza por no haber marchado. Porque el mundo en que quedó él era un mundo de soledad. Se había quedado a solas con las tierras: “*Teño moitas terras*”, decía. Se veía que era una persona cainita, atada a la tierra. Entonces, reanudándome al discurso de la emigración, lo importante es buscar matices, porque cada uno tiene su experiencia de la emigración. Hay cosas en común, eso sí. La emigración, de alguna forma, tuvo también una importante dimensión colectiva y cultural, una dimensión creativa, de *man común*. En la emigración Galicia vivió una especie de reexistencia. Podemos decir que Galicia fue refundada, renació, o incluso nació en América, en algunos aspectos. Cuando por ejemplo aquí no se podían publicar libros. Fíjate que muchos de los grandes periódicos nacieron gracias al esfuerzo colectivo de los emigrantes: *La voz de Galicia*, *Faro de Vigo*, o *Alfar*, una importante revista de creación literaria en la que publicó el mismo Borges. El himno gallego pudo sonar por primera vez en la Habana. La cultura gallega se conservó y renació gracias al exilio americano.

Y esto es muy importante a la hora de dar una definición de literatura gallega, porque no se puede limitar únicamente a lo que se escribió y publicó dentro de Galicia. Hay que tener en cuenta también el espacio de la emigración.

¡Totalmente! Para mí la cultura gallega no puede estar asociada a unas fronteras, a un carné o a un registro. En ese sentido podemos hablar de un país transnacional. Una identidad portátil. Un país portátil. Lo más interesante es cómo Galicia se relaciona con los lugares, renace, esa aclimatación, como una fusión con los otros lugares. Para mí es de lo más interesante. Hay en la emigración una dimensión de vanguardia, de iniciativa social: fíjate que la primera red de escuelas públicas que hay en Galicia, que realmente merece ese nombre, surgió por iniciativa de las sociedades de emigrantes. Muchísima gente, una vez que se marchaba de aquí lo primero que hacía era, además de buscar trabajo, aprender a leer y a escribir. Esa gente sí que tenía una saudade, que para mí es el tipo de saudade más interesante, es decir, la saudade de porvenir. *A saudade do porvir*. Una saudade no pasiva y no simplemente quejosa, lastimosa, sino una saudade rebelde.

Un poco como la melancolía de Rosalía, que denunciaba “a los que sin razón ni conocimiento nos desprecian”.

Claro. La suya no es una tristeza pasiva, sino que es una melancolía activa, rebelde, contra el estado de las cosas. Eso es muy interesante. También Van Gogh, en sus cartas a Teo, le escribía a su hermano que la suya era una melancolía activa.

En tu producción tanto literaria como periodística, se percibe una mirada especial hacia *o pobo*, que es un poco una constante de tu poética. Muchas de tus obras tratan temas como el dolor, el afecto y la pérdida, y lo hacen con sencillez y sensibilidad. ¿Cómo te acercas a este tipo de historias? Por ejemplo, siguiendo por el hilo de la emigración, a las vicisitudes de los emigrantes, que protagonizan muchos de tus relatos.

Yo nací en una atmósfera en que decir “emigrante” formaba una parte muy importante de la realidad, entonces no es algo a lo que me aproximé a través de lecturas o de una forma teórica, sino que es algo totalmente vivencial. Son experiencias, giros del guion de la vida, amistades que asocias con algo que pasó que te cambió la mirada e hizo que vieras aquello que estaba oculto. Voy a ponerte un par de ejemplos de historias que he retomado en algunos libros. Cuando veías a la gente que volvía en Navidades de Europa, en mi infancia, en Castro de Elviña, venía mucha gente de Alemania o de Suiza, y entre ellos había algunos de mis mejores amigos. Hay una anécdota que conté en *As voces baixas*: cuando el maestro nos preguntó que queríamos ser de mayores, este amigo mío, Antón, que se iba a marchar a Inglaterra, levantó la mano y dijo, contentísimo, “¡emigrante!”. A la víspera de marcharse, me dijo, burlándose de mí “¡E ti te quedas aquí!” [ride]. Luego, a los dos años marchó Domingos, otro amigo mío, que se fue a Suiza. Y este, poco antes de emigrar, me contó de una persona que vivía al lado suyo, Chao, que luego sería muy amigo mío, y del que hablo mucho en *As voces baixas*. Una mañana Domingo me contó que la policía secreta se había llevado preso a Chao. Yo recuerdo que todos los domingos veía a Chao que subía hacia el monte con un libro en la mano, una cosa inusual. Cuando le pregunté a mi amigo qué había hecho para que se lo llevase la policía, él me dijo en voz baja: “no se puede decir”. ¿Cómo debería ser de terrible lo que había hecho Chao que no se podía ni decir? Luego supe que llevaba tiempo en la lucha antifranquista...

Aunque quizás mi primera experiencia de la emigración empezó mucho antes, en la casa de mi abuelo materno. Mi abuelo Manuel, que había aprendido a escribir y a leer trabajando para el cura, se encargaba de escribir las cartas a la gente que estaba en la emigración. Era republicano, tenía una mentalidad muy abierta y leía el periódico todos los días. Y yo recuerdo ese escritorio repleto de cartas y de postales, desde el que mi abuelo se comunicaba con el mundo entero. Emigrantes, mujeres de emigrantes, “*as viúdas dos vivos*”... Y esas cartas, esas postales, esas fotos componían un atlas. Allí estaba el mundo. Ese escritorio es una parte de mi cuna. Era un navío para viajar a todos esos lugares donde estaba la gente. Cuando hablamos de lo local y lo universal, yo no lo veo como algo conceptual o abstracto. Esa mesa para mí era lo local y lo universal.

Como decía el escritor portugués Miguel Torga, al que sueles citar mucho, “lo universal es lo local sin paredes”. Otra dicotomía que habría que cuestionar es la de centro y periferia. Ese concepto de periferia al que Galicia parece estar relegada desde siempre: Galicia en la periferia de Europa, el gallego como lengua periférica, el sistema literario gallego como sistema periférico... pero ¿qué es centro y qué es periferia?

Totalmente, a mí me parece que son convenciones. Si buscamos el Punto Cero en el mundo sería el Golfo de Guinea, allí donde se cruza el meridiano de Greenwich con el Ecuador. En ese punto del golfo de Guinea está situada también la Null Island, la Isla Inexistente, una isla inventada donde los sistemas de geolocalización suelen situar las búsquedas erróneas. Cada uno tiene su Punto Cero, su Local sin Paredes. Y es ahí donde se abre la boca de la literatura. Cuando se hacían aquí los cancioneros Galaico Portugueses, ¿qué pasa? ¿Galicia es una periferia? ¿Finisterre es periferia? Todo lo contrario. Es un centro, es un destino, no es un lugar remoto. Sería, además, en las creencias, un lugar de embarque hacia el más allá. Un lugar más céntrico es difícil imaginárselo. Sí, en términos políticos y económicos puede haber un centro, pero no es eso lo más importante. Donde se abre la boca de la literatura, centro y periferia no tienen ninguna importancia. En ese momento, la esfera del mundo se está posando allí, lo importante está ocurriendo allí. Incluso un suburbio puede ser el centro, para la persona. El lugar más cosmopolita, en el fondo, es una orilla. Una mujer que está recogiendo algas en una playa de esta orilla o de cualquier otra en el mundo, y está cantando, en ese momento es el centro del cosmos. Es algo muy portátil el centro.

Antes mencionabas las cartas, las fotos y las postales de la diáspora que recibía tu abuelo. ¿Te sirvieron de inspiración para las postales de *A man dos paños*? ¿Qué rol tienen junto al *Álbum furtivo*?

Detrás de las postales hay una intención narrativa. Fue algo a lo que le di mucha importancia, esa mirada furtiva del emigrante y su andar solitario por la metrópoli. Quería revolucionar la idea de postales, darle la vuelta al tópico: lo que solemos llamar “el marco incomparable” o “el lugar emblemático”... Pero las postales de la vida no son esas. Cada uno tiene sus propios lugares emblemáticos y va construyendo su propio mapa. Está asociado a experiencias de vida. Yo le doy bastante importancia a eso. Desde el primer momento existió esa idea de ir tomando las postales de la vida, antes incluso de definir la parte narrativa.

Otra constante de tu poética, que también explicas en el prólogo, es el contrabando de géneros: un “cuerpo a cuerpo” entre periodismo y literatura, realidad y ficción. ¿Es

casualidad que el álbum furtivo se encuentre justo en la frontera entre el relato de ficción y el relato periodístico? ¿Entre ficción y realidad?

Sí, me gusta esa idea de que es una especie de tránsito, y algo más que un tránsito. Esa conexión que hay entre el mundo real, vidas que tienen su nombre y su carné de identidad, y la parte de la imaginación. Si hay algo que enseña el oficio de escribir, la literatura, es que la imaginación no está contrapuesta a la realidad. No son mundos extinguidos. La imaginación no es algo a parte. Llega un momento que incluso lo ves al revés. Es la imaginación que te permite penetrar en esa “zona de sombra”.

Hablando de periodismo y literatura – dos oficios que como tú mismo has reiterado en muchas ocasiones, no son en absoluto antagónicos – me vienen a la mente las palabras de Gabriel García Márquez, que en una entrevista a Pablo Neruda afirmaba que a medida que avanzaba en el trabajo literario sentía que iba perdiendo el sentido de la realidad y que el periodismo era lo que realmente le mantenía anclado al mundo real. Como periodista y escritor, y a raíz de lo que acabamos de comentar, ¿qué opinas sobre eso?

Hay una expresión de Liliana Weinberg que reza “descolonizar la imaginación”. Y el proceso literario es precisamente eso. La imaginación no huye de lo real. El mejor sitio para huir es lo real. Pero ¿qué es lo real? Esa es la cuestión. La imaginación te permite abrir esas capas superficiales, de cartón piedra, que están capando lo real o que forman parte de ello pero que están escondiendo dimensiones fundamentales de lo real. A veces se confunde la realidad con la agenda, la actualidad. Como si la realidad fuera lo que te está contando la televisión. Es tan importante que te marca incluso las conversaciones, las prioridades, tus inquietudes. Yo siempre arranco una historia de algo que responde a una brizna, a un pequeño fosforo que se enciende, pero que es un enigma. Ese pequeño fosforo es una luz que se amplía, un fosforo enciende al otro, y te va llevando. Decía Joyce en el *Ulises*, que la literatura hay que medirla en profundidad, con sonda de profundidad. Y es verdad, es un proceso que a veces paralelamente es conocimiento de lo que estaba oculto. Ese descubrimiento de lo real se da paralelamente a un proceso, a un viaje interior. Y vas abriendo tu “diafragma”, como si tu mirada fuese una cámara de fotos. Ese efecto de descolonización, de emancipación de la mirada, es una lucha contra ti mismo, porque para poder ver tienes que limpiarte de prejuicios o de verdades establecidas. Camus decía: “No es el compromiso el que me lleva a escribir, el que me lleva a las palabras, sino que es el trabajar con las palabras lo que me lleva al compromiso”. No recuerdo con precisión, pero la idea está clara: al trabajar con ciertas palabras o al escuchar ciertas palabras, te comprometes. Y por palabras me refiero a todos los lenguajes, incluso a los silencios... Las palabras también sufren, y parte del oficio literario es también custodiar el sentido de las palabras.

Se podría decir un poco lo mismo del oficio del traductor, ¿no? La traducción al fin y al cabo es una manera, o quizás más bien un intento, de custodiar el sentido de las palabras. Como autotraductor de tus propias obras, ¿cómo vives la experiencia de la traducción?

Yo estaría reescribiendo siempre, aunque al principio dudaba... ¿se puede tocar, reescribir el texto? Por eso a veces me resisto a releer. De alguna formas, le dices adiós y le dejas viajar. Pero esa tensión se queda ahí, no siempre significa que lo vayas a reescribir mejor, pero sí

que estamos hablando de la lengua como un organismo vivo. Yo donde veo un espacio veo un campo de cultivo. Como cuando me preguntan que sientes ante la página en blanco. Está muy poblada la página en blanco. Están ahí pulsando las palabras, en su hábitat...

En el prólogo de *La mano del emigrante* se lee “confieso que la he escrito y retraducido hasta quedar insatisfecho”. Efectivamente, en la versión en castellano hay algunas pequeñas adiciones. ¿A qué se debe esa manipulación del texto primigenio? ¿Sentías la necesidad de compensar la expresividad del gallego, te parecía que la obra estaba incompleta, o es que simplemente ya no eras la misma persona que escribió *A man dos paños*?

Yo creo que un poco de todo de lo que acabas de decir. Para mí cada libro es una experiencia de vida. Y además, literalmente, en el sentido del tiempo. Podemos hablar de extensión, pero sobre todo de intensidad. Y no tiene que ver necesariamente con las obras más extensas. Yo con mis libros tengo una relación intensa. Puede haber momentos más descriptivos y momentos de intensidad, aunque puede haber intensidad también a la hora de describir un paisaje, por ejemplo. En ese momento, se está moviendo el silencio. Siempre pasa algo. Aunque parezca que no pasa nada. Entonces todo lo que comentas yo creo que se da. Yo, con la traducción, tuve etapas en las que al principio no quería. Por ejemplo, tengo la experiencia de *En salvaxe compañía*, una novela que traduje yo, y recuerdo vivirlo con cierto trastorno, con cierta perturbación. Sobre todo, en algunos momentos, se daba un desasosiego especial. No era que no me gustase lo que estaba escrito en gallego, es que yo soy incapaz de verlo objetivamente. Me decía: “esto es un texto, y lo voy a traducir lo mejor que pueda”, pero es que para mí esas palabras se movían. A lo que parecía una cosa, de alguna forma, le veías un matiz nuevo. Yo había cambiado y por lo tanto el texto también. Había habido una metamorfosis.

¡Imagínate volver a leerlo ahora, después de 23 años!

¡Claro! Yo soy una persona, y hay una mutación. El texto, de igual manera, va cambiando de sentido. Para mí la traducción es una nueva vida para el texto. Y más también hay un aspecto que es importante, y es que estamos hablando de dos lenguas, en mi caso, que no se pueden ver en términos de diccionarios exclusivamente. Hay situaciones de conflicto o de relación apasionada, en ningún caso puede haber una relación neutral. Hay una persona detrás. Si no, se lo daríamos a un traductor automático. Sin embargo, nunca un traductor automático será capaz de darle esa nueva vida. Cuando tú dices una palabra ahí está presente la historia de esa palabra.

Por eso también se dice que las traducciones envejecen.

Efectivamente. Una palabra, para la gente, tiene un significado que en poco tiempo puede cambiar muchísimo... Yo por suerte en mi vida he tenido bastantes experiencias interesantes, pero llega un momento en que todo te parece interesante, en vez de achicarlo, yo voy ampliando el campo de lo interesante. Cada vez me interesan más cosas. No es que tenga el complejo de Diógenes, de meter todo en casa, pero sí de meter todo en la cabeza, todo me parece interesante. Y entonces lo mismo ocurre con el contexto que he vivido. Todas las

épocas son interesantes. El mundo, además de preocuparte, de inquietarte, de dolerte... a mí la energía que más me puede es la energía del asombro. Ese asombro que hace que el campo de lo interesante se vaya ampliando cada vez más. Hay gente que te habla con mucho resabio. A mí la cosa que más me subleva, por decirlo así, en el campo de los tópicos literarios, es el de “ya está todo escrito”. Y a veces son los escritores mismos en decirlo. ¿Cómo que todo está escrito? Si yo el problema que tengo es más bien sentir que hay tantas cosas que todavía no están escritas. Esa sensación de que siempre, cada día, te parece que hay algo interesante. Y por eso también me resulta muy difícil la figura del escritor que te anuncia sus próximas entregas como si fuera un plan quinquenal. Bueno, comprendo que hay mentalidades diferentes, pero esa capacidad de programación para mí es incompatible con la literatura como yo la entiendo. Y todo eso se traslada a la traducción.

El texto está lleno, podríamos decir, de pasos. Hay estudios que demuestran que hay correspondencia entre la forma de escribir y la forma en que se ara la tierra. De izquierda a derecha, de arriba abajo, o viceversa. Y de la misma manera, “texto” tiene que ver con tejer. Escribir tiene mucho que ver con el movimiento de la lanzadera. Tejer y destejer, ir y venir. Y cuando escribes, o traduces, tienes que traspasar la línea y volver, para entrelazar lo que no había con lo que había. Las cosas a las que te apoyabas con lo conocido, y así va avanzando la orilla. Entonces, en relación con la traducción, yo me encuentro con eso, tengo esa tendencia de deshacer lo hilado una y otra vez.

Y en la traducción poética —pienso en tu poemario *A boca da terra* que está autotraducido— donde prima la musicalidad de la palabra, ¿sientes que esa insatisfacción se ve amplificada?

Bueno, depende. La poesía es como el primer círculo, la célula madre, ese primer fosforo. Yo incluso cuando estoy con una novela escribo muchos poemas, anotaciones, que luego uso o no, pero tienen esa calidad de fermento. Entonces creo que la literatura o es poética o no es literatura. Y sé que hay gente que estaría rotundamente en contra. Hay mucha gente del mundo de la literatura que no está de acuerdo, que no es algo negativo, pero sí que puede interferir en lo narrativo que sea una prosa poética. Pero tendríamos que ponernos a hablar de lo que es una prosa poética. Para mí tiene que ver con la forma de mirar y de ir en profundidad, y que la escritura sea algo sensorial. Hay quien le tiene prejuicio a lo lírico como algo retórico, pero para mí lo poético es lo inconventional, no tiene nada que ver con lo retórico. Pero volviendo a tu pregunta, no tengo la impresión de luchar más porque sea un poema y me resulte más tortuoso y porque haya que hacer un doble esfuerzo. Al contrario, yo creo que te pone también en un estado de excitación creativa. Activas mucho más los sentidos. La poesía es el cuerpo de la libertad, me siento más libre: ya me desato bastante con la traducción de un texto narrativo, pero con la poesía, lo que pide la poesía es que te atrevas. Hay como una invitación a lo desconocido, a ir más allá. No hay problema para el poema si vas más allá. El poema te invita a seguir. Luego puedes hundirte, ¡claro!

Sí, la traducción siempre conlleva cierto riesgo.

Sí, y el poema precisamente es una primera línea de riesgo. Pero eso también es una invitación. Es como la línea del horizonte, te invita a unir lo visible y lo invisible...

¿Cómo vives la experiencia de ser traducido? Autores como Julio Llamazares y Primo Levi lo comparaban a estar tendido en la camilla de un cirujano. Primo Levi se sentía como si el traductor hurgara en sus vísceras...

A mí me parece admirable. Yo tengo una experiencia limitada de la traducción, pero como ya te conté, las primeras experiencias me costaron mucho. De hecho, recuerdo que con *En salvaxe compañía* incluso paré un tiempo, durante unos tres meses. Dije: “¡bueno, ahí se queda!”. Después por eso te digo que mejor no releerlo, porque llega un momento en que todos los detalles liminales, incluso aspectos tipográficos, todo te parece interesante, todo es parte del texto. Si el libro es parte de la naturaleza, claro que todo es importante, cualquier rasguño es importante. Entonces, de entrada, me parece admirable que alguien se atreva, me produce un respeto total. Por eso, tengo una actitud nada vigilante con mis traductores. Al fin y al cabo, esa persona está haciendo su propio viaje y está buscando, ¡no me preocupa que en vez de cuatrocientos caballos ponga cuarenta [ride]!

Me hace mucha gracia esa anécdota de los caballos. La contabas en una columna titulada “El traductor cleptómano”. ¿Y tú te has encontrado alguna vez con un traductor cleptómano?

No, conmigo eran muy generosos, ¡me dieron más caballos de los que tenía [ride]! Me he encontrado con gente que trabaja de forma diferente porque en definitiva estamos hablando de escribir y reescribir. Ese texto va a renacer. Por un lado, hay traductores que no te preguntan nada, porque igual lo han visto muy claro, y por el otro me encontré con gente que me preguntaba muchísimo, preguntas que además a mí me ayudaban a aprender. También forma parte del aprendizaje literario cuando te preguntan, por ejemplo, cómo un padre le da un paraguas a un niño, cómo agarra ese paraguas. Me parecen preguntas extraordinarias a la hora de escribir. Entonces, ahí entra en juego un concepto que se utiliza mucho en literatura, que es el estilo. Hay gente que dice que el estilo es una tontería, pero no es así.

De hecho, uno de los imperativos de los traductores es respetar religiosamente el estilo del autor.

Claro. El estilo no es ninguna tontería. Podemos llamarlo estilo, manera... pero es algo que evidentemente tiene que ver con matices, sonidos, con lo sensorial. Hay un cuento de Cortázar que habla de un veterano boxeador en una residencia de ancianos, que está contándole a un periodista joven que lo peor que le había pasado en su carrera fue cuando alguien le dijo que no tenía estilo. Fíjate tú, entre todas las cosas, lo que le había quedado es que uno le dijo que no tenía estilo y se había dolido por aquello. A mí me conmovió muchísimo ese relato.

¿Cómo te sientes cuando te traducen a idiomas muy lejanos? Se me ocurre, por ejemplo, *O lapis do carpintero*, que se ha traducido a idiomas como el noruego o el árabe.

Sí, hay lenguas a la que he sido traducido que desconozco totalmente. Ahí no puedo llegar, entonces me entrego totalmente. Es una especie de emigración: imagínate que estas intentando llegar desde África a Europa, o desde un lugar en guerra, te subes a un autobús, pero luego te dicen que ese autobús te va a llevar a otro lugar al que querías llegar, pero ahí te tienes que

subir. Son comparaciones un poco extremas, pero es una emigración en que te confías y al final el traductor te lleva a destinación.

¿Y con los idiomas que conoces, como por ejemplo el inglés, participas más en el proceso?

Yo siempre estoy disponible para preguntas. Cuando me dicen “¿qué querías decir aquí?”, a veces, en vez de responder con una explicación, suelo proponer otra frase, otra forma de decirlo, y de alguna manera continúas ese trabajo de tejer. Pero, claro, lo pongo en mano del traductor. No puedo decirle en su lengua como se diría. Eso ya no sería atrevimiento, sería torpeza.

Según tu experiencia, ¿crees que traducir siempre conlleva una pérdida?

La sensación que tengo a veces con otras lenguas que conozco relativamente es “¡anda, mira cómo suena!”. Para el texto es como una *vita nuova*. Es una experiencia muy satisfactoria, muy alegre. Ahora salió en inglés *O último día de Terranova*. Hay gente a la que le gusta muchísimo y otra que dice que es muy caótico. Pero, bueno, por lo menos no dicen que está mal escrito [ride]. Conviven opiniones muy encontradas entre el público estadounidense. Algunos dicen que es lo mejor que han leído y otros que no lo han podido acabar porque se perdían. Son posiciones bastante antagónicas. También me pasó con *Os libros arden mal*, (*Books burn badly*) aunque a la mayoría le gustó mucho. El cómo es parte del qué, no son nada separados. *Terranova* no habría podido escribirlo de otra forma. Hay muchos libros sobre librerías, pero esto es diferente, es una planta diferente. Tiene muchos enredos, sí, pero yo creo que la vida es así. Está llena de espirales, de círculos... no creo que se pueda contar de forma lineal, mecánica.

Me llama mucho la atención que tengas tantas obras traducidas al inglés y apenas tengas en italiano. Al fin y al cabo, Italia y España tienen mucho en común, pero aun así muchas obras como *A man dos pañños* terminan por pasar desapercibidas. Las leyes del mercado editorial a veces son muy curiosas... ¿Qué opinas tú con respecto a eso?

Yo creo que, en el caso de Estados Unidos, tiene bastante importancia que haya un interés por parte de un traductor y de una editora que es la de Archipelago Books, que edita mucho en un país en que proporcionalmente se edita muy poco. A mí me asombró cuando me contaron el porcentaje de obras que se editan traducidas de otras lenguas: menos de un 3%...

Otra vez, centro y periferia...

Totalmente. ¿Qué proporción más baja, no? Hay épocas que coincidieron con una mayor demanda: por ejemplo, *La lengua de las mariposas* tuvo mucha repercusión, también gracias a la película. Cuando salió *O lapis do carpinteiro*, todavía se hablaba poquísimo de memoria histórica. Y después está el factor del *galego*: aunque vivimos en un mundo muy informado y comunicado, hay aspectos que se quedan fuera que son continentes y parece que la gente vive en una isla mínima y se cree que eso es el mundo. Y, además, no tengo agente literario.

Siempre me dicen que es importantísimo que haya alguien que esté moviendo los libros. Toda la gente que tiene agente me dice que mis libros podrían estar en muchísimos más sitios. Yo tuve algún intento, pero es que me da una pereza... No entiendo por qué el mundo de la cultura tiene que funcionar solo por intermediarios. Yo no me quejo. Quizás dentro de unos años tenga un agente o quizás no. No minusvaloro ese trabajo, que quede claro, pero cada uno tiene su forma de trabajar. Y a mí me da una pereza tremenda tener que estar promocionando mi obra... Hace poco, en Frankfurt, en la Feria del Libro, al acabar el acto de traslado, donde tuve la suerte de conocer al escritor esloveno Drago Jančar, de repente como seis o siete personas se me acercaron y me dijeron que no conocían mi obra, que cómo era posible. Entonces, me vi con siete tarjetas de agentes, que ahora están metidas no sé dónde... [ride].



CAPITOLO 3

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA: *LA MANO DEL EMIGRANTE*

Il presente capitolo è dedicato all'analisi de *La mano del emigrante* (2001), la cui traduzione integrale verrà proposta nel capitolo 4. Come si evince dal titolo dell'opera, la versione scelta come testo di partenza è, per motivi di necessità, quella in lingua spagnola, sempre a cura dell'autore e pubblicata un anno dopo l'uscita della versione in lingua galiziana, *A man dos paíños* (2000). Ribadendo quanto già osservato in precedenza (cfr. § 2.4.), l'uso dello spagnolo come lingua ponte resta ancora una pratica ricorrente nell'ambito della traduzione delle letterature periferiche come quella galiziana; di conseguenza, anche molte delle opere di Rivas sono approdate sul mercato editoriale estero passando per la versione in lingua spagnola. Tuttavia, riprendendo un'interessante considerazione di Hooper (2011: 99), *La mano del emigrante* trascende la dicotomia originale-traduzione, dal momento che le due versioni esistono in parallelo e hanno entrambe vita propria, così come la mano di Castro, protagonista del racconto che dà il titolo al libro. Nel prologo della versione in spagnolo (2001: 9) si legge: “Confieso que la he reescrito y retraducido hasta quedar insatisfecho”, a testimonianza del fatto che Rivas concepisce la creazione letteraria, e dunque l'autotraduzione in quanto ri-creazione, come un costante *work in progress* (cfr. § 2.5.):

Para mí la traducción es una nueva vida para el texto. Y más también hay un aspecto que es importante, y es que estamos hablando de dos lenguas, en mi caso, que no se pueden ver en términos de diccionarios exclusivamente. Hay situaciones de conflicto o de relación apasionada, en ningún caso puede haber una relación neutral. [...] Cuando tú dices una palabra ahí está presente la historia de esa palabra.

Pertanto, il testo in lingua spagnola non verrà considerato come una mera traduzione dell'opera originale, bensì, per riportare una definizione di Pittarello che ben si adatta al caso, come “un'altra tappa nella storia della sua vitalità” (2013: 73).

3.1. Storia editoriale

La mano del emigrante nasce da un racconto breve, *A man dos paíños*, scritto durante un soggiorno di Rivas in Inghilterra. Nell'estate del 2000, viene pubblicato in sei episodi sul quotidiano *El País*, nella traduzione in spagnolo dell'autore e con il titolo di *La mano de los*

pañños. L'opera, rivista e ampliata così come la si conosce oggi, vede la luce nel dicembre dello stesso anno, con il marchio editoriale della casa editrice galiziana Xerais. Pur contenendo altre due sezioni inedite (il racconto fotografico *O álbum furtivo* e il racconto giornalistico *Os náufragos*), il titolo rimane *A man dos pañños*, in onore al testo che ne costituisce l'embrione. Nella primavera del 2001, l'opera fa il suo ingresso sul mercato editoriale spagnolo pubblicata da Alfaguara e autotradotta da Rivas con un nuovo titolo, *La mano del emigrante*, e con l'aggiunta di un prologo, *El apego y la pérdida*.

Come si legge sulla quarta di copertina di *La mano del emigrante*, si tratta di “un libro arriesgado”, una vera e propria scommessa letteraria ed estetica, dal momento che il testo si configura come un'interessante fusione di generi e codici, in un incontro fertile definito dall'autore “contrabando de géneros” (2001: 9). Ciò nonostante, l'opera è stata spesso declassata a opera minore, se non addirittura “ninguneada” (Vilavedra, 2012: 26) dalla critica. La freddezza con cui il libro è stato accolto è probabilmente dovuta a una delusione delle aspettative dei critici. Dopo l'eclatante successo di *O lapis do carpinteiro* e *Qué me queres, amor?*, ci si aspettava infatti che Rivas si cimentasse in imprese narrative all'altezza di un autore consacrato del suo calibro (Vilavedra, 2011a: 93). Alla base di queste obiezioni, c'è la convinzione erronea che la forma narrativa breve, prediletta da Rivas, sia una scelta poco ambiziosa, solitamente associata a “escritores ‘modestos’ que no acaban de cuajar su ‘gran obra’” (Vilavedra, 2012: 26). Pur essendo passata in secondo piano rispetto ad altre opere, *La mano del emigrante* è ampiamente studiata e apprezzata in ambito accademico, sia per la rilevanza dei temi trattati sia per l'originalità della forma narrativa. Ne sono un esempio gli studi di Miller (2004), Kim (2006), Folkart (2008), Moreiras-Menor (2008), Hooper (2011), Liikanen (2012), Noyaret (2012) e Gangemi (2018), consultati per la stesura del presente elaborato.

3.2. Struttura e trama

La mano del emigrante si configura come un trittico che comprende: il racconto che dà il titolo al libro, un racconto fotografico (*El álbum furtivo*) e un racconto di stampo giornalistico (*Los náufragos*). Nella presente sezione si riporterà nel dettaglio il contenuto dell'opera, seguendone la suddivisione proposta dall'autore.

3.2.1. *La mano del emigrante*

La vicenda de *La mano del emigrante* ha inizio nella Londra degli anni '80, nel pub Old Crow, dove un gruppo di emigranti galiziani si riunisce per giocare a biliardo, bere birra, raccontarsi storie e aneddoti e parlare di politica. Fra tutti, lo sguardo del narratore (il cui nome non verrà mai svelato) si posa sul suo migliore amico Castro, insieme al quale lavora come barelliere in un ospedale della città. Castro viene presentato fin da subito come un uomo pacato, sensibile e stimato dai suoi compagni, che lo considerano una “guía en la bandada emigrante” (p. 24); tuttavia, la sua vita privata così come il suo passato restano avvolti in un alone di mistero. Due sono i tratti di Castro che più colpiscono il narratore. In primo luogo, lo sguardo profondo e malinconico, ma capace di accendersi all'improvviso nei rari, seppur intensi, momenti di collera. Ad esempio, quando un conterraneo, colto da una “forma malsana de melancolía” (p. 17), maledice l'Inghilterra, il paese che lo ha accolto, per idealizzare la terra natale, la Galizia, dalla quale si è visto costretto a emigrare in mancanza di prospettive. In secondo luogo, ad affascinare il narratore è un particolare tatuaggio di Castro, situato tra pollice e indice, che ritrae uno stormo di uccelli delle tempeste, i *paíños*, che come Castro spiega a uno dei suoi compagni, sono “la última compañía del marinero” (p. 18). La mano tatuata di Castro, che il narratore si sorprende ogni volta a osservare rapito, sembra quasi avere vita propria: è “un ser vivo. [...] El lugar [...] donde laten sus vísceras” (p. 17).

Un giorno di dicembre, Castro e il narratore sono diretti all'aeroporto di Heathrow per tornare in Galizia a passare il Natale nelle proprie famiglie. Ma il tassista che li sta accompagnando, un giovane immigrato originario del Kashmir, perde improvvisamente il controllo dell'auto e va a schiantarsi contro il guardrail, provocando un incidente mortale dal quale solo il narratore riesce a salvarsi. Dopo aver ripreso conoscenza, in ospedale, il narratore si accorge di essere stato sottoposto a un trapianto di mano: la sua, infatti, è stata amputata a seguito dell'incidente. Comincia così a fantasticare, immaginando che a essergli stata reimpiantata sia proprio la mano tatuata del suo amico Castro. Sotto le bende, gli sembra quasi di sentire il volo degli uccelli marini, e tutt'a un tratto viene pervaso da una vitalità che non gli è mai appartenuta. Tuttavia, quando i medici gli tolgono le bende e si accorge che la nuova mano non è quella di Castro, non riesce a nascondere la delusione. Inoltre, nonostante il trapianto sia riuscito alla perfezione, la mano non sembra rispondere agli stimoli esterni. Una volta dimesso dall'ospedale, gli amici dell'Old Crow affidano al narratore il compito di portare in Galizia le

ceneri del defunto amico Castro, per consegnarle alla madre.

Il ritorno in Galizia e l'incontro con Chelo, la madre di Castro, è lo snodo cruciale del racconto: finalmente, il narratore ha modo di conoscere la drammatica storia familiare del suo amico. Il racconto di Chelo apre una nuova prospettiva sul carattere riservato e taciturno di Castro e, tassello dopo tassello, tutto sembra acquisire un senso. La vita di Castro, racconta Chelo, è stata scandita da una serie di perdite. La prima è stata quella del padre, Albino, un repubblicano che dopo la Guerra Civile si è visto costretto a vivere come un fuggitivo, perseguitato da un gendarme spietato, da tutti conosciuto come "El Caimán". Per giustificarne la misteriosa assenza, Chelo racconta al figlio che il padre è emigrato in Sudamerica. Tuttavia, rimasta incinta dopo una visita notturna del marito, non ha altra scelta che fingere una relazione con Ramón Troitiño, il cugino scapolo di Albino, e mentire nuovamente a Castro, facendogli credere che il padre è morto. Ben presto, Castro deve affrontare un'altra dolorosa perdita: quella della sua adorata cagna Karenina, allontanata dalla madre perché sul punto di far scoprire ai militari franchisti il nascondiglio di Albino. Castro si chiude sempre di più in se stesso e nonostante i tentativi di avvicinamento da parte del patrigno, non riuscirà mai ad accettarlo come parte della famiglia. L'unica persona in grado di fare breccia nel suo cuore è la sorella Sira, con la quale Castro instaura un legame profondo e speciale. Un giorno, i due fratelli sono intenti a pescare seduti su una scogliera, ma una violenta ondata travolge all'improvviso la piccola; Castro cerca di afferrarle la mano, ma ad avere la meglio è la forza del mare. In seguito, Castro si imbarca su un peschereccio e comincia a bere per anestetizzare il dolore. Tuttavia, dopo aver trascorso sei mesi a lavorare nella cella frigorifera di una nave, torna cambiato. Sulla mano, la stessa mano con cui da piccolo ha cercato di salvare la sorella, che porterà per sempre "come una colpa" (p. 66), si è tatuato tre uccelli delle tempeste. Dopo aver finalmente ricomposto i frammenti sparsi della storia di Castro, che fino a quel momento "no acababa de irse" (p. 51), il narratore è finalmente pronto a lasciar andare il suo amico, e la mano trapiantata comincia improvvisamente a funzionare. Tornato in Inghilterra, in memoria di Castro, il cui ricordo continuerà a vivere per sempre dentro di lui, il narratore si farà tatuare sulla mano tre uccelli delle tempeste.

3.2.2. *El álbum furtivo*¹⁹

La mirada es el personaje.

Manuel Rivas, *La mano del emigrante*

La seconda parte del libro è composta esclusivamente da una serie di immagini. Si tratta di 24 fotografie in bianco e nero, ciascuna con una didascalia, che insieme compongono *El álbum furtivo*, un racconto fotografico presentato nel prologo come “quizás la parte más extraña del libro” (p. 10), che ha l’obiettivo di raccontare la storia di uno sguardo, quello “obliquo” (Chambers, 2003) di un emigrante galiziano. La singolarità di questa sezione si manifesta già nell’orientamento orizzontale della pagina: per sfogliare l’album, osservare le foto e leggerne le didascalie, il lettore deve necessariamente girare il libro di 90 gradi (Miller, 2004: 105). Proponendo un’esperienza di lettura alternativa (Liikanen, 2012: 132), l’autore provoca il lettore invitandolo a osservare la realtà da un punto di vista inconsueto, quello di una figura marginale come l’emigrante, per seguirlo nel suo cammino solitario nella “gran exposición de la metrópoli” (p. 10). Lontani dai luoghi turistici londinesi, gli scatti dell’emigrante mostrano quella che Sontag (2004: 49) definirebbe “una realtà non ufficiale”: una mappa nascosta e interiore, un *inframundo* underground, una “segunda naturaleza callejera” (p. 10). Riprendendo un’affermazione di Sontag (2004: 25), “[f]otografare significa attribuire importanza”: l’emigrante, scegliendo cosa fotografare, mette al centro il suo sguardo



La Torre de Hércules, entre la higuera, desde Visma (p. 79)

¹⁹ L’utilizzo della fotografia in narrativa verrà ripreso da Rivas in *As voces baixas* (2012), dove l’immagine fotografica assume un ruolo di supporto all’autodiegesi: “Los recuerdos personales [...] adquieren un estatuto a través del cual [...] el lector los recibe como auténticos y condivisibles, como mirando a través de la mirada del testigo reportero, además de interpretarlos como fragmentos de historia” (Polizzi, 2013: 120). Nel caso dell’*álbum furtivo*, invece, l’immagine svolge un ruolo di rilievo nella narrazione; pertanto, non verrà considerata come parte dell’apparato paratestuale.

e rivendica il proprio spazio tra l'indifferenza e l'invisibilità (Kim, 2006: 123). Le foto, in bianco e nero, sono state scattate sia con una vecchia fotocamera rotta, alla quale l'autore si confessa ancora affezionato, sia con una macchinetta usa e getta: una scelta che, intenzionalmente o meno, si fa allegoria della condizione precaria dell'emigrante sospeso in un territorio liminale (Liikanen, 2012: 131).

La prima foto dell'album ritrae l'impervia scogliera di Visma (La Coruña), dove la terra cede il passo al mare: è la prima grande frontiera valicata dall'emigrante galiziano, per intraprendere un viaggio verso l'ignoto. Tuttavia, il mare agitato trasmette una sensazione di pericolo, che preannuncia il tema centrale del racconto successivo: il naufragio (p. 132). La foto costituisce inoltre un chiaro rimando al racconto precedente, *La mano del emigrante*: la scogliera di Visma è infatti il luogo dal quale Castro, da bambino, lancia il pane che, secondo la tradizione, avrebbe salvato la vita di un marinaio. Sempre dalla scogliera di Visma, anni dopo, la madre di Castro restituirà al mare le ceneri del figlio defunto. Il luogo della vita, diventa così il luogo della morte e, allo stesso modo, il luogo di partenza dell'emigrante diventerà il luogo del ritorno. Non a caso, infatti, l'ultima foto dell'album, che ritrae il faro della Torre de Hércules (p. 119), simbolo di partenze e di addii, sarà scattata proprio dalla scogliera di Visma, in una sorta di struttura narrativa circolare che accompagna l'emigrante dalla partenza fino al ritorno.



Fútbol del Milenio (p. 99)



Tren de Epsom (p. 83)

Seguono poi tre foto di luoghi emblematici della geografia interiore dell'autore, così come di quella degli emigranti del racconto *La mano del emigrante*: si tratta di tre luoghi fisici di La Coruña, come la Prisión Provincial, il cimitero di San Amaro e, infine, il leggendario faro della Torre de Hércules, “que tanto simboliza el renacer como el adiós, el apego y la pérdida” (p. 8). Il carcere, la morte o l'emigrazione: questi erano i tre destini possibili per i bambini galiziani della *posguerra*, tre vertici di un triangolo dal quale il mare rappresentava l'unica

via di fuga: “Por eso, cuando de niños nos preguntaban qué queríamos ser de mayores, los ojos iban fugitivos de la cárcel al cementerio. Por fin, encontraban la salvación en el viejo faro. Y una voz interior exclamaba: ¡Emigrante!” (p. 24).

Il resto dell’*álbum furtivo* contiene una serie di scatti raffiguranti i luoghi che compongono la nuova mappa dall’emigrante approdato nella metropoli londinese e che ritroviamo ne *La mano del emigrante*: Victoria Station, la Trellick Tower, l’ospedale, Ladbroke Grove, Kensal Rise, il barbiere, le pompe funebri, l’agenzia di viaggi Portugalicia, dove gli emigranti, come Castro e il narratore, acquistavano i biglietti aerei per tornare in Galizia, e il negozio di tatuaggi di Portobello, dove il narratore si fa tatuare la mano alla fine del racconto. Le immagini di Londra mostrano una città disumanizzata e alienante, sensazione che si vede accentuata dalla quasi totale assenza di volti umani, se non quelli inanimati dei cartelloni pubblicitari, che, pur attirando l’attenzione dei passanti, sono incapaci di restituire loro uno sguardo (Kim, 2006: 122). Rappresenta un’eccezione la foto intitolata *Futbolín del Milenio* (p. 99), che ritrae un gruppo di persone intente a giocare intorno a un tavolo da calciobalilla; tuttavia, nessuno dei presenti rivolge lo sguardo verso la fotocamera, e i volti, dai contorni sfumati nella penombra del locale, trasmettono un senso di estraneità (Liikanen, 2012: 132). È significativa l’abbondanza di foto raffiguranti cartelloni pubblicitari che contrastano con l’ambiente circostante e riflettono l’alienazione dell’emigrante: colpisce, ad esempio, la pubblicità di una madre e una figlia su una spiaggia incontaminata, in contrasto con il grigiore della stazione della metro in cui è esposta (p. 111); o ancora, l’immagine di una zebra incorniciata dal finestrino di un treno in movimento (p. 83), emblema dell’esperienza di dislocamento dell’emigrante galiziano e della sua sensazione di spaesamento nella metropoli londinese. Foto dopo foto, lo sguardo solitario e malinconico dell’emigrante si fonde con lo sguardo del lettore in una “mirada compartida” (Liikanen, 2012: 135), che cammina “con los pasos del apego y la pérdida” (p. 10).

3.2.3. *Los náufragos*

Los náufragos è un racconto di carattere giornalistico, incentrato sulle storie di naufraghi superstiti originari dell’impervia Costa da Morte galiziana, “vidas que tienen su nombre y su carné de identidad” (cfr. § 2.5.), come ricorda Rivas, ma che non per questo non possono essere oggetto di letteratura.

Ad aprire il racconto è la testimonianza di Piñeiro, cuoco di bordo, unico superstite del naufragio della nave mercantile *Enteli*. Aggrappato a un'asse di legno insieme ad alcuni dei suoi compagni, risucchiati uno dopo l'altro dalla violenza del mare, Piñeiro ha resistito stoicamente per ventisei ore. A tenerlo in vita, in una specie di *trance*, da lui chiamata "pensamientos de oro" (p. 125), è stato il pensiero della sua famiglia. Dopo essere stato portato in salvo sulla terraferma da una nave cargo tedesca, si rende conto di essere ancora vivo solo dopo aver visto una sua foto in prima pagina sul giornale.

Segue la vicenda di Avelino Lema, originario di Laxe, un piccolo borgo di pescatori sulla Costa da Morte, cresciuto fin da piccolo con l'idea che il mare fosse l'unica via possibile "para salir del hambre" (p. 132). Emigrato in Argentina da adolescente, Lema si imbarca clandestino su una nave svedese, momento che segna l'inizio di una vita passata a solcare i mari di tutto il mondo, a bordo di pescherecci, navi cargo e transatlantici. Scampato più volte alla morte e tornato definitivamente a Laxe, ha istituito insieme ad altri ex-marinai il Día del Náufrago, una festa popolare in occasione della quale gli abitanti del posto rendono omaggio alla Madonna del Carmine, chiedendo protezione per tutti i marinai.

Il racconto continua con la storia di Estrela Méndez, anche lei vittima di un naufragio, questa volta psicologico, dopo la morte del marito Benito Silva e del figlio José Luis. Il primo, scomparso nel 1970 a seguito di un naufragio nel Gran Sol (la zona di pesca più abbondante ma anche più pericolosa dell'atlantico nordorientale), il secondo, morto annegato a sud delle Falkland nel 1996. È la volta poi della testimonianza di Ramón Seoane, anche lui naufragato durante una campagna di pesca nel Gran Sol, al quale però non è toccato lo stesso tragico destino di Benito Silva. Contrariamente allo stereotipo del marinaio ammaliato dal fascino sirenico del mare, il sentimento di Ramón Seoane è quello di una profonda avversione. Come tanti altri marinai galiziani, la sua esperienza ha origine nella necessità, in quanto il lavoro in mare rappresentava l'unica prospettiva possibile. Anche Eliseo e Antonio Mato, come Seoane, sono sopravvissuti per miracolo a un naufragio. Antonio, in particolare, racconta di non aver mai superato quel momento: "el náufrago superviviente se siente siempre unido a los que se fueron" (p. 148).

Il racconto si chiude con la testimonianza di Lino Pastoriza, ex marinaio sopravvissuto miracolosamente a un naufragio a pochi chilometri dalla costa di Vigo, che denuncia la negligenza delle autorità costiere e l'indifferenza dei medici nei confronti dei superstiti: "Hay

cosas que no se pueden olvidar y que todo el mundo debería conocer para saber el trato que se le da a la gente del mar” (p. 152). Dopo anni trascorsi in mare, Lino Pastoriza ha deciso di tornare sulla terraferma, da muratore, e costruire una casa per sé e la sua famiglia. Questo perché non avrebbe mai sopportato l’idea di tornare a casa, dopo una lunga traversata, ed essere guardato dai figli come un estraneo.

3.3. Elementi paratestuali

Di seguito si analizzeranno gli elementi paratestuali dell’opera, ovvero tutti quegli elementi che accompagnano il testo e che, pur occupando una posizione subordinata rispetto ad esso, completano l’esperienza di lettura. Riprendendo gli studi di Genette (1989), al quale si deve la teoria del paratesto, Crisafulli (2005: 449-450) osserva:

nessun testo può condurre un’esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, “nella sua nudità”, ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell’autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l’uno non può essere separato dall’altro. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali [...] sono un vero e proprio “biglietto da visita” del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell’indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l’interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di “elemento opzionale”, bensì nell’accezione di “elemento che da compiutezza al testo”, rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito.

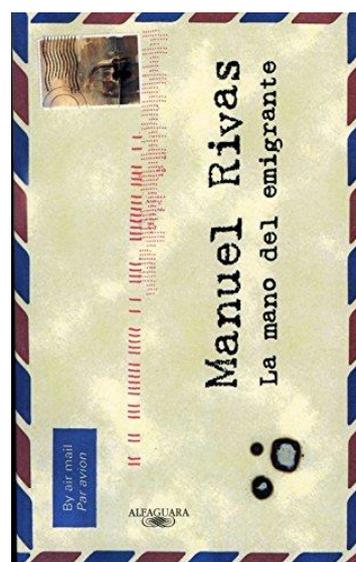
Dunque, prendere in esame elementi come prologo, dediche, epigrafi, immagini, note, copertina e quarta di copertina è un passaggio essenziale per un’analisi approfondita del testo, specialmente in preparazione alla sua traduzione. In tal senso, Elefante (2012: 11), mettendo in luce l’incidenza del paratesto nella fruizione di un testo tradotto, sostiene che

[gli elementi paratestuali] hanno un’importanza fondamentale nel passaggio che la traduzione consente da una cultura all’altra, perché nella loro pluralità, sono spazi ibridi, soglie che, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera.

Prima di procedere all’analisi del paratesto, occorre fare un’ulteriore specificazione e distinguere fra le due categorie in cui esso si divide: il peritesto, da un lato, e l’epitesto, dall’altro (Genette, 1989). Il peritesto, come suggerisce la sua etimologia (il prefisso “peri” deriva dal greco “intorno”), racchiude tutti quegli elementi compresi all’interno del volume

(titolo, copertina, ecc.) (Crisafulli, 2005: 450); d'altro canto, l'epitesto costituisce "l'insieme degli elementi esterni al volume (interviste, recensioni, lettere private dell'autore ecc.)" (*ibid.*), collocandosi pertanto in uno spazio esterno, il più delle volte mediatico, e "virtualmente illimitato" (Elefante, 2012: 10), poiché in costante espansione. Data l'assenza di un consistente apparato epistestuale, che accompagna invece le opere più fortunate di Rivas, la presente analisi sarà circoscritta agli elementi peritestuali.

Il primo contatto che il lettore ha con il libro avviene attraverso la copertina. Così come l'*álbum furtivo* (cfr. § 3.2.2.), la copertina di *La mano del emigrante* è stampata in formato orizzontale e si presenta come una busta corredata di francobollo. Trasformando il libro in una sorta di lettera inviata da un mittente anonimo, la copertina aggiunge un elemento metafinzionale all'esperienza di lettura (Kim, 2006: 125). Il nome dell'autore e il titolo dell'opera sono posizionati in basso a destra, spazio che nella corrispondenza epistolare è solitamente riservato al destinatario, come se Rivas avesse ricevuto le storie narrate



nel libro e, con esse, il compito di ritrasmetterle ai lettori (*ibid.*). In alto a destra, invece, è presente un francobollo che ritrae una nave, immagine che rappresenta una chiara allusione al mare, uno dei *leitmotiv* dell'opera, che unisce l'esperienza dell'emigrazione a quella del naufragio.

Così come l'edizione galiziana, a cura di Xerais, anche l'edizione spagnola firmata Anagrama include un set di sei cartoline tratte da alcune delle immagini contenute nell'*álbum furtivo* (quest'ultimo non verrà considerato come un elemento paratestuale in quanto si tratta di un racconto vero e proprio e dunque parte integrante della narrazione). Rivas ribalta il concetto convenzionale di cartolina, sulla quale normalmente sono raffigurati luoghi turistici o emblematici di una città, per dare visibilità allo sguardo dell'emigrante e alla sua geografia intima.

El diseño editorial de *La mano del emigrante* materializa la poética de la obra: el libro, cuya portada simula un sobre de correo aéreo, parece una carta encontrada en nuestro propio buzón, y las postales que lo acompañan están

listas para ser enviadas a un nuevo destino. Una forma de decir que el libro de Manuel Rivas cobrará vida durante la lectura, como esa mano migratoria que sólo recupera el movimiento cuando el cuerpo que la alberga escucha su historia. (González Arce, 2002: 159)

Anche la quarta di copertina costituisce un interessante elemento paratestuale, in quanto, pur facendo ancora parte del peritesto, possiede una significativa dimensione epitestuale, come evidenzia Elefante (2012: 143):

il testo che [vi] si trova all'interno [...] è legato sia alla produzione sia alla ricezione [...] [e] fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritestuale, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione [...] legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto.

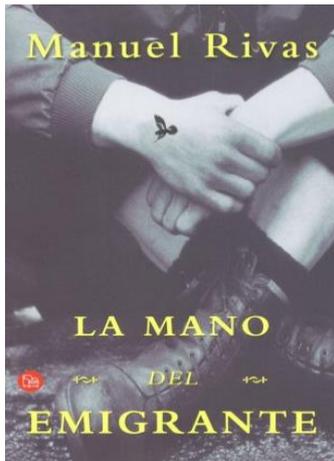
Il testo riportato sulla quarta di copertina sintetizza il contenuto del libro, i temi che fanno da fili conduttori ed esalta l'originalità della forma narrativa:

Éste es un libro distinto, arriesgado y tan inolvidable como lo puede ser el tatuaje de un camillero que nos conduce al lado oculto de su vida y a una parte olvidada de la reciente historia de España, un país que exportaba «mano de obra» y que ahora parece infectado por el virus de la desmemoria. Su construcción supone una manera diferente de contar, buscando la lucha y el abrazo entre la imaginación y la realidad. Así, entrelaza un relato de ficción, «La mano del emigrante», un relato compuesto por fotografías realizadas por el autor, «El álbum furtivo», y un relato periodístico, «Los naufragos». En la narración que da título al libro, Castro y sus compañeros trabajan en un hospital de Londres y se reúnen en el Old Crow para jugar al billar y a los dardos, beber y compartir historias. Castro hipnotiza con la palabra, con sus recuerdos y con esa mano tatuada con tres pequeños pájaros marinos que esconde un dramático secreto de apego y pérdida. A la hora de la verdad, la aventura humana transcurre entre esas dos naciones: el apego y la pérdida. Emigrantes y naufragos viven esa experiencia al límite. Uno de los personajes de «Los naufragos», en testimonio real, cuenta cómo en el límite de las fuerzas el tronco al que se aferra se reblandece como una almohada de plumas donde depositar los *pensamientos de oro*. Palabra de naufrago.

Lo scopo di questo breve testo, oltre che introdurre e contestualizzare le vicende narrate, è suscitare la curiosità di chi ha il libro tra le mani, invogliandolo a leggere la storia. Per riuscire in tale proposito, fa leva su diversi fattori. In primo luogo, l'originalità della forma narrativa: “un libro distinto, arriesgado y tan inolvidable”, “una manera diferente de contar”, “la lucha y el abrazo entre imaginación y realidad”. Inoltre, poiché non ci si rivolge più esclusivamente al pubblico galiziano, la storia viene proiettata in una dimensione più ampia, che trascende i confini locali: le vicende degli emigranti e dei naufraghi protagonisti del libro vengono

presentate infatti come “una parte olvidada de la reciente historia de España, un país que exportaba «mano de obra» y que ahora parece infectado por el virus de la desmemoria”. Alludendo al “virus de la desmemoria”, il testo vuole suggerire al lettore che tanti altri popoli del mondo, di cui troppo spesso ci si dimentica, hanno vissuto una storia di dolore e di perdita simile a quella dei protagonisti del libro. In questo modo, il testo “desafía al lector a preguntarse qué historias podrían contarnos los miles de inmigrantes africanos, latinoamericanos, asiáticos y europeos que nos cruzamos por la calle o vemos en el noticiario todos los días” (Liikanen, 2012: 136).

Un altro rilevante elemento peritestuale in cui ci si imbatte sfogliando il libro è il prologo, intitolato *El apego y la pérdida*, aggiunto dall’autore nella versione autotradotta in spagnolo. Scritto in prima persona e firmato “El autor”, ha l’obiettivo di fornire la chiave di lettura del testo e illustrare i fili conduttori lungo i quali si dipana la materia narrata. Il titolo, che riprende uno studio dello psicologo John Bowlby (*Attachment and Loss*, 1969, tr. it. *Attaccamento e Perdita*, 1975), viene approfondito all’interno del prologo e collegato alla dolorosa esperienza di dislocamento di naufraghi ed emigranti: “La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida. La de los emigrantes y los náufragos son experiencias extremas en esa ruta fronteriza” (p. 8). Sempre nel prologo, l’autore ricorda al lettore che il testo che si appresta a leggere è il frutto di un voluto “cuerpo a cuerpo” (p. 9), un incontro fecondo tra letteratura e giornalismo, due generi accomunati da un fattore irriducibile: la ricerca del reale. Lo sguardo letterario, di fatto, non allontana l’autore dalla realtà, ma al contrario gli permette di coglierne i lati più nascosti. Come spiega l’autore, la materia narrata è intessuta di “hilos reales [y] visibles” (p. 8), come ad esempio la figura del Caimán, il terribile gendarme che, racconta Rivas, era nei suoi incubi peggiori da bambino, perché “sabía que existía” (p. 7). Menzionato nell’incipit del prologo come colui che nell’immaginario dell’autore personificava l’ordine e il male, El Caimán tornerà nella storia come personaggio, a incarnare gli orrori della Guerra civile che hanno segnato il passato di Castro. Se dunque lo sguardo letterario avvicina alla realtà, compito di chi scrive e di chi legge è anche interrogarsi sulla realtà presente: da qui il riferimento alla drammatica situazione degli emigranti africani che tentano di raggiungere la costa meridionale spagnola rischiando la vita. A tal proposito, Liikanen (2012: 136) osserva: “Rivas amplía la memoria de la emigración gallega, de modo que se convierte en una memoria ejemplar, capaz de advertir la analogía con otras situaciones y de compartir no solo el sufrimiento de los ‘nuestros’, sino también de los otros”.



Il racconto *La mano del emigrante* è preceduto da una dedica, “A Picco Carrillo”, e da un’epigrafe in cui vengono fornite due definizioni di *paño*, l’uccello delle tempeste tatuato sulla mano di Castro: la prima è tratta dal *Diccionario* di Manuel Seco e la seconda dalla *Guía das aves de Galicia*. Le definizioni sono accompagnate da un’illustrazione stilizzata in bianco e nero dell’uccello, la stessa che ritroviamo nell’immagine di copertina dell’edizione tascabile del libro, pubblicata nel 2002 da Santillana.

Ad aprire il primo racconto è l’immagine in bianco e nero di un quadro di Turner, *Il molo di Calais* (cfr. fig. 4). Un riferimento che è possibile cogliere pienamente soltanto proseguendo la lettura della storia. Durante una visita alla National Gallery di Londra insieme ai suoi compagni, Castro dirà riferendosi a quest’opera:



La mejor pintura es la de un temporal, allí, en la misma sala del caballo grande. Sientes los zarpazos del mar, como si estuvieses en el lugar, con aquella gente mareada, en el embarcadero. Mejor que en foto. Quien haya pintado eso le vio los dientes al mar”. (pp. 29-30)

Non a caso, una delle tappe del viaggio verso Londra degli emigranti galiziani era proprio il Passo di Calais, al confine tra Francia e Inghilterra: “Recuerdo que en Calais, en el embarcadero, a la espera del transbordador, había exclamado: ¡Ah, pues es cierto que Inglaterra es una isla!” (p. 38).

Anche il racconto fotografico, *El álbum furtivo*, e il racconto giornalistico, *Los naufragos*, sono introdotti da una dedica e da un’epigrafe. L’epigrafe dell’*álbum* recita: “Nada se pierde; todo lo que uno vio queda con él” (p. 71). Con queste parole, attribuite a Henri Cartier-Bresson, l’autore vuole suggerire che il distacco non comporta necessariamente una perdita, perché la memoria accompagna lo sguardo rendendo presente ciò che è passato, e vicino ciò che è distante (Folkart, 2008: 16). L’epigrafe de *Los naufragos* è composta invece da due

citazioni (la seconda assente nell'edizione galiziana): “Para el ser humano, el destino es como el viento para el velero” attribuita a Amin Maalouf e “Hay vivos, muertos y... marineros”, di Joseba Beobide (p. 123). Quest'ultima, in particolare, rimanda nuovamente alla frontiera, questa volta, quella tra la vita e la morte, territorio liminale abitato dal naufrago: come l'emigrante, la cui identità è sospesa tra due mondi, anche il naufrago è una creatura ibrida, che si muove sul labile confine tra “el ser y el no ser” (p. 57).

Per quanto riguarda invece gli aspetti grafici, si evidenzia un uso del maiuscolo, riservato alle scritte di Ruán sulla lavagnetta dell'Old Crow (TENGO UN CANGREJO; SE JODIÓ EL TOCATA; AMIGOS, ME TOCÓ LA LOTERÍA), e del corsivo, che non si limita esclusivamente ai titoli di film e di opere letterarie (*La muerte tiene un precio*, *Etnografía*), alle canzoni (*Se va el Caimán*, *Irene*, *good night!*, *Te quiero más que a mi vida*, *Anda rey de España*) o a parole ed espressioni inglesi (*cabs*, *porter*, *business*, *Spanish onions!*) e galiziane (*gaitero*, *caramuxo*, *¡queimouse e ao carallo!*), ma che viene esteso anche ad alcuni nomi propri, come Karenina o le navi menzionate ne *Los naufragos* (*Enteli*, *La Isla*, *Galicia*, *Jota*, *Marvel* ecc.). Il corsivo, inoltre, viene impiegato per mettere in risalto alcune parole o espressioni (*pensamientos de oro*, *naufragio*) o a enfatizzarne il tono ironico (*la fractura del boxeador*, *la tierra de nadie*).

3.4. Temi

Nonostante la sua brevità, *La mano del emigrante* è un testo di notevole spessore e profondità, come dimostrano i numerosi studi critici che ne hanno analizzato i diversi aspetti. L'opera offre una pluralità di spunti di riflessione, con l'obiettivo di decostruire e rinegoziare il concetto di identità, raccontando la Galizia da uno spazio di frontiera, a partire dai suoi fantasmi e dalle sue assenze. Dando voce alle storie silenziose e marginali di emigranti e naufraghi, Rivas crea un immaginario della memoria culturale galiziana e costruisce nuovi modelli identitari collettivi (Gangemi, 2018: 974). In questa sezione verranno approfonditi i principali temi trattati dall'autore: l'emigrazione, la questione dell'identità, il mondo marinaresco, il rapporto tra emigrazione e naufragio, il sentimento della *morriña*, il trauma e la memoria.

3.4.1. Emigrazione e identità

Galicia paradójica. Galicia oxímoron. Galicia está en el mismo lugar geográfico, pero ha cambiado de lugar en el mundo.

Manuel Rivas, *Una espía en el reino de Galicia*

Il modo migliore per raccontare la Galizia è parlare di assenze. L'esperienza dell'emigrazione ha segnato la storia e l'identità galiziana in maniera così profonda e radicale che il termine più adeguato per definire questo fenomeno è proprio quello di "diaspora".

Otros pueblos han padecido una experiencia similar de pérdida y lejanía, pero no son tantos los que la han vivido de una forma tan intensa, extensa, emotiva y a la vez dolorosa como los gallegos. Hasta tal punto es así que, para todo un continente, la palabra «gallego» ha terminado por significar «inmigrante». La diáspora de Galicia no sólo es una de sus características; es uno de los elementos más cruciales para comprenderla. (Murado, 2008: 119-120)

Si può dunque affermare, senza troppe remore, che la condizione diasporica è una componente centrale della società galiziana, un vero e proprio tratto identitario, come Rivas stesso ha sottolineato (*cfr.* § 2.5.): "En el carné de identidad podríamos poner 'emigrante'".

Cominciato già in epoca medievale, l'esodo galiziano diventa un fenomeno di massa a cavallo tra Ottocento e Novecento, con Cuba e Argentina come principali destinazioni. A partire dal periodo post Guerra civile, si verifica una seconda ondata migratoria: tra gli anni '40 e '70, oltre 450.000 galiziani lasciano la loro terra per emigrare non solo in Sudamerica, ma questa volta anche nelle regioni più redditizie della Spagna e in Paesi europei come Francia, Germania, Svizzera e Regno Unito (Hernández Borge, 2013: 10).

Nel racconto *La mano del emigrante*, Rivas rivolge un'attenzione particolare all'emigrazione galiziana nel Regno Unito, specialmente nella città di Londra, che rappresenta "la síntesis metafórica de la emigración británica de los gallegos" (Gangemi, 2018: 973). Di fatto, data la massiccia affluenza registrata nella capitale britannica, sarebbe più appropriato parlare di una "emigración galega cara a Londres máis que cara ao Reino Unido" (Vilavedra, 2015). Tassello dopo tassello, si va delineando nel racconto una mappa di Londra "como un puzzle al que se añaden piezas página tras página" (Gangemi, 2018: 978); una mappa che, riprendendo un'analisi di Vilavedra (2015), è anche la mappa dell'ascesa e della stratificazione sociale delle comunità di emigranti. Nella storia vediamo, infatti, come Castro sia passato da addetto

alle pulizie in una clinica psichiatrica di Epsom, cittadina dell'area metropolitana a sud di Londra, a stimato barelliere dell'ospedale Saint Thomas, nel cuore della capitale (Gangemi, 2018: 978).

Agli occhi dell'emigrante, Londra si presenta come una città cosmopolita e ricca di prospettive, ma al tempo stesso ostile e alienante, due sensazioni contraddittorie che non di rado accompagnano l'esperienza del dislocamento. Un'esperienza destabilizzante che porta a mettere in discussione l'idea di sé e dell'Altro, del "qui" e dell'"altrove": una continua rinegoziazione che incide in modo determinante nel processo di costruzione identitaria. Situato in una posizione liminale, l'emigrante si ritrova a vivere sospeso tra due mondi senza mai appartenere davvero a nessuno, e il rapporto con la terra di origine si fa sempre più conflittuale: "Con el tiempo, la emoción del retorno es un recuerdo. Al principio, la maleta no pesa, por más que vaya llena. Pero luego, aunque el equipaje sea ligero, pesa lo que el hombre que la lleva" (p. 31).

Il pub Old Crow, luogo di ritrovo di una comunità di galiziani espatriati, è un recipiente di storie, individuali e collettive, ma anche di accesi dibattiti politici sulla questione della patria e dell'identità. Particolarmente significativa è la scena in cui Castro si scontra con un conterraneo che, accecato da una "forma malsana de melancolía" (p. 17),

maldecía Inglaterra y el día en que llegó a Victoria Station, a este país de sucios perfumados, vestidos como horteras, comedores de bazofia, más falsos que una silla de tijera, fríos y turbios como el Támesis, con más cariño por los perros que por los niños. Así, en confianza, paisano. Que no hay tierra como la nuestra. Que luego van allí de turistas y se ponen ciegos por cuatro pesetas. Un paraíso. (*ibid.*)

Castro, d'altro canto, pur manifestando il suo disappunto nei confronti del governo conservatore di Margareth Thatcher, non idealizza la Galizia come una sorta di paradiso perduto. Al contrario, mantiene un atteggiamento critico anche nei confronti della sua terra natale:

En la frontera de Irún, un tipo nos arengó hablando de la gloriosa historia de España. ¡Españoles! ¡Siempre con la cabeza alta! ¡Qué cabrón, un discurso! Mejor sería que nos hubieran dado una copa de Felipe II. ¡Qué bien nos vendría un trago de coñac para la posteridad! [...] ¡No me jodas!, exclamó. Eso sí, llenaron los pueblos de sucursales bancarias. Y de funerarias. A mí, los curas, si es que me ven, me verán en cenizas. No tendré entierro, no tendré esos minutos de celebridad. ¡La razón de ser del gallego! La esquila, el funeral cantado. ¡Yo volveré en un cuarterón de tabaco! (pp. 19-20)

Pertanto, la reazione di Castro al patriottismo fazioso del conterraneo e alla sua chiusura aprioristica nei confronti del Paese che lo ha accolto non può che culminare in un'accalorata invettiva:

Métete con el gobierno, como todo cristo, pero no maldigas al país que te abrió la puerta. ¿O es que tengo que explicarte por qué llegamos con una maleta de cartón? Embarcamos en un tren como ganado. No había ni retretes. Tenías que sacar el culo al aire para hacer tus *business*. (p. 19)

Castro dà una lezione esemplare di cittadinanza globale: rifiutando ogni manifestazione malsana di patriottismo, abbraccia un modello identitario ibrido, basato sugli affetti e non su forme assolutistiche di cittadinanza:

¿Sabes una cosa? Quiero a mi madre, que es lo que me queda allá, quiero a mis muertos, quiero a la casa de la higuera, que ya no existe, quiero al mar del Orzán, quiero a los recuerdos, buenos o malos, pero no me pidas que ame a mi país. [...] ¡Mi patria es un hospital! Amar, dijo finalmente, se ama a una mujer, un hijo, un perro, pero a un país, un país... (pp. 20-21, 23)

Castro si fa portavoce di una visione mutevole del concetto di patria, in perfetta sintonia con il modello proposto di Clifford (1992) il quale, giocando con l'assonanza tra *routes* (radici) e *roots* (rotte, percorsi), rifiutava i concetti di purezza e identità culturale per accogliere un'idea di cultura come una realtà meticcica e ibrida. Una realtà in continua decostruzione che si nutre di incontri e scambi. Alla luce del suo passato migratorio e del suo presente come paese recettore di immigrati, l'identità galiziana non può che essere eterogenea e fluida, e i suoi confini labili e porosi. Una visione che rispecchia pienamente il pensiero dell'autore, che rifiuta un'idea di identità basata esclusivamente su un essenzialismo culturale confinato entro precisi limiti territoriali (Kim, 2006: 117): “Una identidad no es algo estático. Hay que descreer de las identidades que se presentan como dulce empalago de sí mismas” (Rivas, 2008). Una flessibilità che può rivelarsi una preziosa risorsa: in un momento storico caratterizzato dall'esperienza della globalizzazione e della transculturazione (Moreiras-Menor, 2001 in Kim, 2006: 117), Rivas difende una Galizia *sen fronteiras* e propone un modello di *galeguidade* in grado di fungere potenzialmente da “motore culturale” (Kim, 2006: 117) promotore di valori civici indispensabili in un'epoca di transnazionalismo culturale e politico. Come si può leggere nell'intervista (§ 2.5.), per Rivas “la cultura gallega no puede estar asociada a unas fronteras, a un carné o a un registro. En ese sentido podemos hablar de un país trasnacional. Una identidad portátil. Un país portátil”. Una prospettiva che l'autore ha

delineato in vari scritti, come ad esempio la *columna* “Galicia contada a un extraterrestre”, in seguito inclusa nel saggio *Una espía en el reino de Galicia* (2005a: 42-43):

Si repensamos el atlas, encontraremos Galicia como un posible punto de encuentro continental y transatlántico, un magnífico *meeting point*, un gran espacio portuario de la fusión cultural, con muelles para todas las llegadas y salidas, donde las grúas de la imaginación embarquen y desembarquen tradiciones reinventadas, nuevas heterodoxias, errantes periferias, expresiones fronterizas del espíritu «piel roja». [...]. En Galicia hay un firme poso identitario, pero no excluyente. Es un buen lugar para compartir, para sumar identidades. Pero eso requiere una estrategia de la inteligencia, una revolución óptica, una mirada de gran angular para abarcar lo que hoy aún es área de ceguera. Sólo en ese imaginar fermenta otra realidad. La de Galicia como país de encuentro, como una geografía llenándose de creatividad y no vaciándose con la bajar [..]. Una Galicia de memoria activa y no de *souvenir*, de memoria andante, aventurera, que ejerza el humano derecho fundamental a imaginar.

3.4.2. Il mondo marinaresco

Il paesaggio galiziano è dato dall'incontro di due mondi: da un lato, l'entroterra, cui appartengono i centri urbani e le zone rurali, depositarie di una lunga tradizione contadina, e dall'altro, il mare, con le sue città costiere e le piccole comunità di pescatori e marinai. Alla luce di queste considerazioni, possiamo dunque affermare che esistono due Galizie: “la interior y la costera, la rural y la marítima” (Vilavedra, 2008: 11). Due anime che Manuel Rivas ha esplorato in profondità sia nella sua produzione letteraria sia in quella giornalistica. Ne *La mano del emigrante*, in particolare nel racconto *Los naufragos*, ma non solo, il mare e il mondo marinaresco ricoprono un ruolo di rilievo.

Già nel racconto che dà il titolo all'opera, il mare è un elemento ricorrente. È evocato fin dall'inizio dalla mano di Castro, sulla quale sono tatuati tre uccelli marini, “la última compañía del marinero” (p. 18), e dai suoi occhi, “un paisaje de nubes y mar” (p. 15). Man mano che la storia avanza, il testo è costellato di indizi che alludono alla drammatica storia di Castro, inesorabilmente legata al mare. Come il pittore William Turner, autore de “Il molo di Calais”, anche Castro “le vio los dientes al mar” (p. 35). Da bambino, quando una violenta ondata gli porterà via per sempre l'amata sorella Sira e poi da adulto, prima di emigrare in Inghilterra, a bordo di pescherecci dove toccherà con mano le fatiche di un lavoro ingrato. In questo racconto, il mare è una presenza nefasta, e nessuno può sottrarsi alla sua dura legge. Ne sono una testimonianza le parole di Chelo:

Del mar no te fíes, que es un pirata. [...] Aquel día el mar estaba manso. Tito llevó a Sira a la pesca. [...] Se sentaron a la orilla de un peñasco, aquel que tiene la forma de un caballo. Y de repente vino un golpe de mar y arrastró a la cría. Tito llegó a sujetarla por la mano, pero el mar volvió con otros dos zarpazos. Siempre hace así, de tres en tres. [...] el mar es un atolondrado, pero a veces tiene esa maldad de los sobrios. (pp. 61-62)

Ma il mare è stato per Castro anche un porto sicuro: da bambino solitario quale era, trascorrevà ore e ore a pescare sulle scogliere e ogni volta tornava a casa “con su cubo lleno de colores, de peces, y cangrejos, y conchas, como si apareciese el rey del mar” (p. 61). A Londra, invece, ammaliava gli amici dell’Old Crow con storie e aneddoti delle sue traversate in mare, come l’affascinante combattimento tra un narvalo e un pesce spada, accompagnando il racconto con la sua ipnotica gestualità: “la mano de Castro era un gran pez plateado que emergía entre la espuma” (p. 42). Non è un caso che, alla fine, le ceneri di Castro vengano restituite proprio al mare. Del resto, come afferma il narratore: “La mar era lo que él quería” (p. 45).

Con il racconto giornalistico *Los naufragos*, attraverso le testimonianze di marinai sopravvissuti ai più terribili naufragi, Rivas analizza il profilo del marinaio galiziano, già tratteggiato in scritti precedenti come il racconto “El mister & Iron Maiden”, contenuto in *¿Qué me quieres, amor?* (1995) o “Jinetes en la tormenta” e “Charo A’Rubia”, presenti nella raccolta *Ella, maldita alma* (1999). *Los naufragos* mette in luce la complessa personalità dei marinai, creature oltre l’umano, perennemente in bilico tra la vita e la morte; eroi anonimi, umiliati e sfruttati dalla “ley selvática del trabajo en mar” (p. 133), per la quale le loro vite non hanno alcun valore. Come sottolinea Vilavedra (2007: 11),

[L]as gentes del mar son unos seres peculiares, que controlan un espacio y un elemento extraños y, en cierta forma, ajenos a la condición humana. Desde luego, son diferentes, son “otros”, como también lo es el mar: ese mar por el que Galicia deja de ser, ese mar que es siempre espacio de la ausencia: la de los naufragos y la de los emigrantes.

Questa condizione transumana dei marinai emerge più volte nel racconto. Dopo aver toccato con mano la morte, i naufraghi che fanno ritorno sulla terraferma sembrano infatti fantasmi, esseri spettrali che abitano un “espacio límite [...] que se sitúa en lo vivo y en lo muerto, en la tierra limítrofe” (Kobiela-Kwaśniewska, 2016: 128-129). “[L]os fantasmas que retornan del mar” (p. 146), come li definisce il naufrago Eliseo Mato, sopravvissuto per miracolo, si sentono per sempre uniti a coloro che invece non ce l’hanno fatta: “Es un un sentimiento

especial, fronterizo, que no se puede compartir” (p. 148). È il caso di Antonio Mato, che dopo aver perso tragicamente i suoi compagni di equipaggio in un naufragio, è rimasto fermo a quel giorno funesto: “quiere olvidar, pero no le es fácil” (p. 147); o, ancora, di Piñeiro, che mentre si racconta all’autore sembra avere la mente altrove: “la mirada [...] se va nublando, perdida en la lejanía” (p. 126).

Pur descrivendo il mare e la sua gente con un linguaggio poetico, Rivas non dimentica “a sua faceta más interior, menos ‘literaria’” (Castro, 2003: 23). Il *marinero* di Rivas, come dimostrano i personaggi di *Los naufragos*, si discosta dal cliché letterario che vede il marinaio ammaliato e sedotto dal mare. Per Ramón Seoane, altro superstite intervistato nel racconto, più che un “hermoso enemigo” (p. 148), il mare è “un macho cabrón” (p. 141). Le difficili e pericolose condizioni lavorative dei pescatori sono un tema che l’autore ha affrontato anche in altri scritti di carattere giornalistico come, ad esempio, la *columna* “Esclavos del Gran Sol”,²⁰ inclusa ne *El periodismo es un cuento* (1997), dove l’autore mette in luce il rischio costante a cui i marinai del Gran Sol sono esposti:

El Gran Sol selecciona sin compasión. Tras decir adiós al último faro, manda la ley de Darwin. Solo aguantan los más duros. Los más resistentes, física y mentalmente. Los que no sucumben al alcohol ni a las drogas. Los que no desesperan, como sí le sucedió al muchacho que un día, en plena faena y con mar gruesa, apareció con zapatos nuevos y la maleta en cubierta y dijo, extraviado y feliz, que se iba a una isla del cálido trópico. Reconstruir el Gran Sol en tierra es como imaginar una prueba de supervivencia para superhombres.

Anche Lino Pastoriza de *Los naufragos* racconta il lavoro in mare come una vera e propria prova di resistenza fisica, oltre che mentale: “Lo primero que le enseñaron: En el mar puedes sentirte mal, y se sintió muy pronto, pero nunca puedes ponerte enfermo. Ponerse enfermo está prohibido” (p. 149). “¿Qué es lo que lleva a estos hombres al Gran Sol?” si chiede l’autore in “Esclavos del Gran Sol”. E prosegue: “Todos coinciden en una respuesta. La familia. Literalmente, el amor” (1997). Una riflessione che emerge anche dalla testimonianza di Avelino Lema. Il più delle volte, la scelta di imbarcarsi, è dettata dalla necessità o da una mancanza di alternative:

²⁰ Anche ne *La mano del emigrante* è presente un’allusione alla condizione schiavile del lavoro in mare. Nel racconto *Los naufragos*, la madre di Estrella Méndez avvertirà la figlia in procinto di sposare un marinaio: “El mar es una esclavitud” (p. 137).

[E]n la Costa da Morte, los serones de bebé eran los cestos de mimbre del pescado. A los niños se les enseñaba que la tierra firme era un territorio accidental. Y la credencial que de verdad certificaba la existencia era la libreta de marinero. “El mar era un internet para salir del hambre. El primer paso en esa red era una chalana. (p. 132)

Si può dunque concludere che *La mano del emigrante* racchiude una visione ambivalente del mare: da un lato, è rappresentato come una “bestia devoradora de vidas humanas”; dall’altro, come un “hábitat vivo que proporciona trabajo y alimentos a los valientes” (Kobiela-Kwaśniewska, 2016: 131).

3.4.2.1. Il legame tra emigrazione e naufragio

L’unità dell’opera, che si presenta come un trittico all’apparenza eterogeneo, risiede nella maestria di Rivas nel far convergere le due tematiche dell’emigrazione e del naufragio. I racconti *La mano del emigrante* e *Los náufragos* sono legati da una serie di motivi condivisi: il riferimento alla leggenda del pane, la canzone popolare del *Caimán* e la presenza della valigia, attributo dell’emigrante e del marinaio, che in Galizia, come afferma Rivas, “forma parte de la identidad más que la propia bandera” (cfr. § 2.5.). Lo stesso *álbum furtivo* fa da anello di congiunzione fra i due racconti, in quanto ne racchiude i principali *leitmotiv*.

Inoltre, lungi dall’affrontare le due tematiche in compartimenti stagni, l’autore fa confluire, in scala ridotta, episodi di naufragi ed esperienze di migrazione in entrambi i racconti. Ne *la mano del emigrante*, si ricorda Karenina, la cagnolina di Castro, trovata da Albino sulla spiaggia probabilmente a seguito del naufragio di una nave petroliera, e la sorella di Castro, travolta dalle onde e trascinata dalla corrente in una grotta. Ne *Los náufragos*, invece, il personaggio di Avelino Lema incarna sia la figura del marinaio-naufrago sia quella dell’emigrante; da qui il paragone con Ulisse: “la vida pasada desde que salió de Laxe con los zuecos al hombro deja en anécdota menor la mismísima odisea de Ulises” (p. 135). Degna di menzione è anche la storia di Estrela Méndez, che prima di sposare un marinaio racconta di essere stata in procinto di partire per il Sudamerica: “fui a tantas despedidas que a mí también me entraron ganas de marchar” (p. 138).

Come presenze-assenze che si muovono sul territorio liminale fra l’attaccamento e la perdita, naufraghi ed emigranti sono uniti da un filo invisibile. Ad accomunare queste due figure, come esplicitato da Rivas nel prologo, è “la lucha por la supervivencia y el ansia de una nueva

vida. De otra vida” (p. 8). Inoltre, Castro-Vázquez (2004: 80) mette in luce un altro aspetto: “[los marineros] junto con los emigrantes, han sido representantes internacionales de su cultura y han experimentado directamente numerosos mundos”. Una questione sollevata da Rivas stesso in *Una espía en el reino de Galicia* (2005a: 24): “Galicia es aldea global hace tiempo por la emigración y por el trabajo en los mares”. Ne *Los naufragos*, facendo riferimento alla vicenda di Avelino Lema, che ha solcato i mari di tutto il mondo a bordo di flotte straniere, si legge infatti: “Y muy pronto se hacía uno experto en globalización” (p. 132).

Noyaret (2012: 70) sottolinea che analogamente all’emigrante, anche il marinaio è costretto a trascorre lunghi periodi lontano dalla terra e dagli affetti. Un esempio molto toccante è la storia del naufrago Lino Pastoriza, a sua volta figlio di un marinaio. Nel rievocare la sua infanzia, Pastoriza ricorda che quando il padre tornava a casa dopo aver trascorso mesi in mare, lui stentava a riconoscerlo e chiedeva preoccupato alla madre chi fosse quell’estraneo con la valigia in mano. Pertanto, in tal senso, il marinaio stesso può essere considerato alla stregua di un emigrante.

3.4.3. Il sentimento della *morriña*

La *morriña* è il sentimento per eccellenza dell’animo galiziano, e la portata del suo significato è comprensibile solo in relazione alla sua identità itinerante e diasporica. Un’intraducibile forma di malinconia e nostalgia per la terra natale che accompagna la partenza di ogni emigrante:

Morriña significa echar de menos algo, sentir nostalgia, melancolía. Está asociada a una historia de dolor, de pérdida, de emigración. Yo escuché, en algún centro de emigrantes, en la noche invernal de Suiza, alguna balada de morriña que paró a las doce de la noche los relojes de cuco y que ponía los pelos de punta. (Rivas, 2005a: 29-30)

Nelle parole di Rivas, è anche il risultato dell’unione di due emisferi: “apego y pérdida” (p. 8). Il sentimento della *morriña* deriva, in sostanza

from the experience of a country which lives in and from the frontier, absolutely unable to demarcate boundaries which separate it from, or join it to, other traditions, nations, and experiences. The frontiers, the limits of Galicia, are not so much lines of separation or union as they are zones of contact, constantly marked and unmarked as and when subjects are displaced and relocated. (Moreiras-Menor, 2008: 108)

La mano del emigrante è impregnata di lirismo e malinconia sin dalle prime pagine, e la *morriña* abita in ciascuno degli emigranti della storia. Un esempio è il passaggio in cui il narratore rievoca l'amico Ruán e suo nostalgico canto alla terra natia, una melodia così struggente che persino il tavolo da biliardo dell'Old Crow sembrava trasformarsi all'improvviso in una distesa erbosa. Anche l'enigmatico personaggio di Castro trasuda malinconia: dal tatuaggio degli uccelli marini "la última compañía del marinero", alla camminata, "el andar de quien perdió algo", e infine lo sguardo, "un paisaje de nubes y mar" sul quale non di rado si stendeva "una sábana de lluvia" e capace di cogliere "algo que los demás no ven". La stessa città di Londra diventa uno scenario di malinconia e di silenzio, nel quale l'emigrante sperimenta un profondo senso di solitudine e alienazione: "¿Te has fijado en cuánta gente habla sola por las calles de Londres?, me había dicho Castro un día. Quizás también se refería a nosotros. A él. A mí" (p. 61). *El álbum furtivo*, con le sue foto in bianco e nero, è la rappresentazione fotografica di questo senso di malinconia e del vagare solitario dell'emigrante.

Esiste tuttavia una *morriña* di cui pochi parlano e che Castro mette in luce nel dibattito con il conterraneo: si tratta della malinconia di chi si è visto costretto a rimanere nella terra di origine, condannato a provare nostalgia per qualcosa che non ha mai vissuto: "En las despedidas todos lloramos, sí. Pero, recuerda, ¿quiénes eran los que más lloraban? Los que quedaban en tierra. Ellos sí que tenían morriña. Morriña de no poder marchar" (p. 19).

Sono "los muertos de la tierra", come li chiamerà Rivas in una poesia intitolata "Suicidio campesino", tratta da *Mohicania revisitada* (2003). Una sorte toccata a Estrela Méndez di *Los náufragos*, sul punto di partire per il Sudamerica, e a Chelo, che sceglie di non seguire Ramón in Germania e restare in Galizia: "Lo que siento, dijo la madre de Castro, es no haber marchado yo" (p. 65), racconterà rassegnata al narratore. La *morriña* del desiderio mai realizzato aleggia sull'anima come uno spettro, perseguitando per sempre chi resta:

En la emigración, se habla siempre de la morriña o saudade del que marcha a otra tierra y no de quien se queda. En quien se iba, había tristeza, pero también esperanza. La tristeza desabastecida era la de quien no marchaba. (Rivas, 2012: 120)

3.4.4. Trauma e memoria

Sia *La mano del emigrante* sia *Los náufragos* esplorano l'esperienza del trauma e della

memoria. Se ne *Los naufragos* emerge l'importanza della testimonianza per la costruzione di una memoria collettiva, è però ne *La mano del emigrante* che il trauma della perdita, nelle sue molteplici forme, acquisisce un ruolo di rilievo. Dal lutto per la morte di un amico, come nel caso del narratore, o di una sorella, come per Castro, al distacco dalla terra di origine sperimentato dagli emigranti galiziani protagonisti del racconto. Anche l'esperienza dello sradicamento, infatti, può essere considerata una forma di lutto, dal momento che “ogni separazione ci conduce di fronte all'accadimento della perdita” (Recalcati, 2016: 12). Riprendendo un'osservazione dell'autore (*cf.* § 2.5.): “Lo más importante que puede pasar en la vida es la pérdida y el afecto, y cuando emigras tienes que cortar una cuerda: hay una pérdida, pero también hay un nuevo afecto”.

Pur trattandosi di un personaggio secondario, è emblematica la figura del tassista, un giovane originario del Kashmir, responsabile dell'incidente che vede coinvolti Castro e il narratore. All'ingenua domanda di Castro, che gli chiede se anche in Kashmir crescano i pomodori, il tassista assume all'improvviso un atteggiamento difensivo: “¿Piensa que somos un país muy pobre, de gente hambrienta?” (p. 32). Per il giovane, l'esperienza del distacco sembra essere una ferita aperta, un trauma non ancora superato che torna inesorabilmente a galla quando il narratore gli chiede come si trovi a Londra. La reazione del giovane sarà fatale sia per lui che per Castro: “Como si le entrase una prisa súbita, sus facciones se tensaron y comenzó a acelerar [...] hasta que la aguja de la velocidad se puso a vibrar. Yo rumiaba lo que había de error en mi pregunta, qué hilo nervioso llevaba de la cuestión boba de la felicidad a aquella aguja enloquecida” (p. 32-33).

Ma il vero emblema del trauma è il personaggio di Castro, la cui drammatica vicenda è stata scandita da una “secuencia de pérdidas” (Liikanen, 2012: 130): la scomparsa del padre, costretto a nascondersi dai militari franchisti, la perdita dell'adorata cagna Karenina, la tragica morte della sorellina Sira, per la quale si sentirà eternamente responsabile, fino a culminare con il doloroso distacco dalla madre e dalla casa natale. Dietro “aquella energía que le era tan natural” (p. 23), Castro custodisce dentro di sé un dolore paralizzante, una storia talmente traumatica da non poter essere articolata a parole. Nessuno dei compagni ne conosce il passato, ma possono solo intuire la portata del suo dolore; uno di loro, nell'osservare la sua andatura, constaterà: “es el andar de quien perdió algo” (p. 25). Persino il narratore dichiara di non sapere nulla di lui: “En realidad, no sabía nada del pasado de mi mejor amigo”. E

prosegue: “No sabíamos casi nada unos de los otros, como si fuésemos soltando el lastre de la memoria por las vías del tren y el último fardo quedara en el paso de Calais” (p. 59). Il silenzio, l’incomunicabilità sono il risultato della paralisi della *morriña* (Moreiras-Menor, 2008: 112), quel sentimento di nostalgia e malinconia che aleggia come uno spettro sull’intera comunità di emigranti galiziani. Il narratore stesso, che Castro rimproverava di essere “un cangrejo ermitaño, metido en la caracola” (p. 45), è avvolto in un alone di mistero: non ne conosciamo il nome, né la storia, se non pochi dettagli sparsi nel testo.

Il ritorno in Galizia e l’incontro con la madre di Castro, aprono finalmente l’orizzonte della memoria (Moreiras-Menor, 2008: 114). Grazie al potere catartico della parola, il narratore può ricomporre la storia del suo amico: “Para que los muertos se vayan en paz, hay que darles un poco de conversación. Y yo notaba que Castro no acababa de irse” (p. 51). Durante il racconto di Chelo, il ricordo di Castro affiora a intermittenza nella mente del narratore: sono immagini apparentemente sconnesse, dai contorni sfuocati. Sono i frammenti sparsi della storia mai raccontata di Castro, le tracce di una memoria mai verbalizzata ma che si manifestava sottoforma di parole, racconti o gesti apparentemente insignificanti:

Pero los recuerdos nos perseguían, olfateaban el rastro, al acecho durante años, rondaban en la noche, trepaban por las hiedras y los desagües, gorgojeaban en los sumideros, se deslizaban como medusas por las vísceras grasientas de la ciudad. Se les oía, con su jadeo bronquítico, en las viejas chimeneas tapiadas de los cuartos de alquiler, en los rincones húmedos de las viviendas sociales con nombres edénicos. Nos perseguían en los trenes de cercanías, por el cubil del metro, o en las marquesinas de los buses de la madrugada, hasta encontrarnos de nuevo. Los recuerdos siempre daban con nosotros. Y ordenaban: Acompáñenos, suba a esa carroza. (pp. 59-60)

Come i tasselli di un puzzle, la vicenda di Castro prende forma e tutto acquisisce un senso: l’ammirazione di Castro per il dipinto di Turner, il suo modo di accarezzare i cani nei parchi chiamandoli Karenina, la leggendaria storia della figlia della cantante scomparsa in mare che Castro raccontava agli amici dell’Old Crow e infine il tatuaggio degli uccelli marini, impresso per sempre su quella mano che non è riuscita a sottrarre la sorella dalle grinfie del mare.

Il trauma cede così il passo alla catarsi e alla memoria collettiva: solo ascoltando e facendo propria la storia di Castro, avviene il vero incontro tra i due amici. La trasmissione della memoria culmina nel momento in cui il narratore decide di riprodurre sulla nuova mano lo stesso tatuaggio di Castro:

Gracias a la transmisión, la memoria también pierde algo de su carga dolorosa, la que impedía a Castro verbalizar sus recuerdos, y cobra un significado positivo, ya que ayuda al narrador a abrirse al mundo y a encontrar su lugar en la comunidad emigrante. (Liikanen, 2012: 131)

3.5. Elementi simbolici

Il testo è permeato di immagini simboliche che costituiscono un rimando ai principali temi trattati nell'opera. In primo luogo, i *pañños*, gli uccelli marini tatuati sulla mano di Castro. Presentati come creature che vivono quasi tutto l'anno in mare aperto e che accompagnano il marinaio nelle sue lunghe e solitarie traversate, costituiscono una potente allegoria dell'identità itinerante e diasporica dell'emigrante, nel suo vagare in cerca di un luogo dove posarsi. Creature liminali sospese tra l'acqua e l'aria, "vuelan a ras del agua y parecen caminar sobre ella" (p. 13), tra la terra e il mare, offrono compagnia ai viaggiatori e persino, aggiungendo un ulteriore livello di significato, a chi naviga tra i territori della vita e della morte, come i pazienti trasportati da Castro in ospedale (Folkart, 2008: 11-12):

Cuando el camillero lleva un paciente por el pasillo encerado, los pájaros del mar silban en las ruedas. Revolotean en la órbita del rostro del enfermo cuando el silencioso camillero coloca el tubo del suero o dobla el embozo de la sábana sobre su pecho, ese último gesto de amparo. En los primeros momentos de la anestesia, los pañños pasaron a ras de la cresta enrizada del sueño y se posaron sobre las pestañas. Así, el sueño es profundo pero no abismal. En la inmensidad clínica, cuando sale del quirófano y va volviendo en sí, el enfermo recompone la existencia a partir del tatuaje del camillero. (pp. 18-19)

Per Castro, il tatuaggio rappresenta, da un lato, il senso di colpa per non aver potuto salvare la sorella e, dall'altro, la sua volontà di trasformarlo in un sentimento positivo, offrendo riparo agli uccelli marini, "en algún sitio tenían que posarse los pañños" (p. 66), e conforto ai malati dell'ospedale (Liikanen, 2012: 133).

La mano stessa, sineddoche di Castro (Folkart, 2008: 12), è rilevante da un punto di vista simbolico. Per il narratore, la mano è il luogo in cui risiedono i ricordi e l'anima di Castro. L'immagine del trapianto, come osserva Liikanen (2012: 133), mette in luce la dimensione fisica e corporea della trasmissione della memoria. Sebbene ad essergli stata reimpiantata non sia la mano del suo amico, come credeva al risveglio dall'anestesia, la mano del narratore riprende a funzionare soltanto dopo aver ascoltato e interiorizzato la storia mai raccontata di Castro. Dopo essersi fatto tatuare la mano, in onore del suo amico, il narratore si sentirà per

sempre unito a lui: l'uno diventa parte dell'altro, in una sorta di trasmigrazione dell'anima, e la "pérdida" torna così a farsi "apego" (Folkart, 2008: 15).

Un altro elemento investito di una forte carica allegorica è il faro, presenza ricorrente nel microcosmo simbolico dell'autore. Ne *La mano del emigrante* il faro della Torre de Hércules è descritto come la "primera y última luz. La luz de la arribada y la del adiós" (p. 19). Testimone del continuo avvicinarsi di partenze e di arrivi, la "luz legendaria" (p. 8) del faro è impressa per sempre nel paesaggio della memoria dell'emigrante come l'ultimo bagliore della terra natia, mentre per coloro che restano segnerà il confine mai attraversato (Folkart, 2008: 10-11); per i naufraghi, invece, la luce del faro nella notte rappresenterà la salvezza della terraferma.

Un'immagine simbolica altrettanto significativa è quella dell'albero di fico della casa natale di Castro, da lui rievocato con nostalgia, "quiero a la casa de la higuera, que ya no existe" (p. 20), e ricercato invano dal narratore al momento del ritorno in Galizia "al llegar en taxi a Visma, busqué la silhueta de una higuera" (p. 49). Una presenza-assenza che si vede riflessa anche ne *El álbum furtivo*: non è casuale che in una delle prime foto si veda la Torre de Hércules spuntare tra i rami di un albero di fico che sparisce poi nell'ultima foto, scattata esattamente dallo stesso punto. Secondo Vaz (2011: 389) l'immagine del fico richiamerebbe il paradiso perduto dell'infanzia e il doloroso distacco dalla figura materna.

Nel testo, infine, è presente una diade metaforica (Folkart, 2008: 19) composta dal pane, fonte di vita e di salvezza (come nella leggenda del marinaio), e dalle ceneri, emblema della morte. Vita e morte, due poli opposti che confluiscono nel mare, elemento dalla duplice valenza: da un lato, è sinonimo di rinascita, per gli emigranti in cerca di una nuova vita, e di sostentamento per i marinai che vi lavorano; dall'altro, è una presenza nefasta e minacciosa, che travolge, divora e uccide senza alcuna pietà. Nelle parole dell'autore, che descriveva così il Gran Sol, il mare è "un edén y un cementerio" (1997): una sintesi di vita e morte.

3.6. Aspetti stilistici

La scrittura di Rivas è impregnata di lirismo, da un lato, ma al tempo stesso è caratterizzata da una scorrevolezza data dall'assenza di artifici e di complesse costruzioni sintattiche. La sua prosa si serve di parole quotidiane ma evocative, in grado di creare suggestioni e immagini

di straordinaria plasticità e dal forte impatto visivo, dando vita a una scrittura quasi cinematografica, in grado di trasportare il lettore nell'opera. Nella visione dell'autore (cfr. § 2.5.), lo stile ha infatti a che vedere soprattutto "con matices, sonidos, con lo sensorial". Di seguito è riportato un passaggio di *La mano del emigrante* che racchiude tutte le caratteristiche sopra citate.

Tenía que recordar. Otro tirón en la cremallera de la muerte. El taxi vuelve a la carretera, se desplaza tumbado, vuelca. Como la losa de un sarcófago encima de mí. Golpeo la ventana con la maza del puño. Estallido de cristales y huesos. Todos los colegas, toda la panda de la mano, fuera de juego, sangrando por las brechas. Uso el brazo como bastón de ciego para abrir un hueco. Otro tumbo del coche. Demonio de puerta. Como una guillotina en la muñeca. [...] Trato de bucear en el pozo sin fondo de la anestesia, noto el roce blando de las anguilas, remuevo el limo, las sanguijuelas chupan la sangre represada en la mano. La silueta de los paños a contraluz. (pp. 39-40)

Nel lento e faticoso risveglio dall'anestesia, il narratore (in questo caso un narratore omodiegetico) tenta di ripercorrere il momento dell'incidente, ricomponendo la scena tassello dopo tassello. Sospeso nel limbo tra la vita e la morte, rappresentato dallo schiudersi della cerniera del "saco donde se guardan los cuerpos muertos" (p. 36), il suo sguardo sembra muoversi a guisa di cinepresa: attraverso brevi sequenze e inquadrature che sfumano l'una nell'altra, il passato si fonde con il presente, e la realtà sconfinava nell'immaginazione. Grazie ai continui salti temporali, Rivas trasmette una sensazione di frammentarietà, così come è frammentaria la memoria di Castro, che il narratore ha il compito di ricostruire e custodire. Un esempio significativo è la digressione occupata dal racconto della madre di Castro intervallata dalle visioni del narratore, nelle quali emergono episodi sporadici collegati all'amico, che acquisiscono un nuovo senso alla luce di quanto svelato:

En Año Nuevo, continuó ella, hablando por su propio hilo, ése fue el día en que tiró el pan desde lo alto del monte. Lo había despertado muy temprano, mientras todos los demás dormían. La de la víspera había sido una noche de las mil y una. Ahora que lo recuerdo, creo que aquélla fue la última noche feliz. Habían estado en casa los de la comparsa, los amigos de Albino, mi marido, que eran muy parranderos. Albino tocaba la concertina. La había comprado en Lisboa, cuando andaba de marmitón en un paquebote que transportaba madera. Y tocaron, cantamos, salieron cuentos, hasta que nos dimos cuenta de que Tito estaba dormido en el suelo, con la Karenina de almohada. ¡Karenina, Karenina! Yo estaba viendo a Castro, a quien ella llamaba Tito, en Londres, cada vez que acariciaba un perro con la mano de los paños. Los amansaba así, en un parque o en la calle, extrañados los dueños de aquella repentina confianza entre hombre y perro. (p. 52)

Al passato cui fa riferimento la voce narrante, si sovrappone un passato anteriore, quello della vicenda di Castro narrata da Chelo, la quale, “hablando por su propio hilo” (*ibid.*), ricostruisce la storia in modo frammentario secondo il suo punto di vista. Si potrebbe dire che anche la voce narrante de *La mano del emigrante* “habla por su propio hilo”: in una sorta di flusso di coscienza, il narratore ripercorre gli episodi più significativi della sua amicizia con Castro senza seguire un ordine temporale e talvolta abbandonandosi a digressioni, come il ricordo dell’amico Ruán, evocato da un fatto apparentemente triviale, come il rimpallo di una palla da biliardo:

Del fondo del Old Crow, bañado por la luz lunada del billar, llegó el retuque de una bola herida. [...] Durante un rato, viví la ilusión de que la bola perdida perforaba el sótano de la mesa de billar y seguía camino por el suelo hasta detenerse a nuestros pies. Y que esa ánima que venía de la fatal carambola zanjaba el pleito. Era el amigo Ruán que volvía, con la lengüeta de un mirlo cantor. Cuando él cantaba en el Old Crow a la verde, verde hierba de la tierra natal, el tapete aterciopelado se agrandaba como un prado a la luz de la luna. Brotaba, cadencioso, un venero en los corazones. Daban ganas de besar aquel pastizal. (p. 21)

Anche ne *Los naufragos* si intrecciano due passati. Da un lato, quello del narratore, in questo caso extradiegetico, che narra le vicende dei naufraghi con distacco giornalistico, ma non per questo senza mostrare segni di empatia o coinvolgimento. Dall’altro, il passato (o meglio, i “passati”) dei testimoni, meno lineare e del ricordo, un ricordo traumatico ancora psicologicamente presente.

Nella scrittura di Rivas, sfuma ogni confine tra giornalismo e letteratura, tra prosa e poesia. La sua parola è una parola poetica capace di dare corpo a sensazioni ed emozioni pervadendo il testo di un respiro lirico. Per questo motivo, la sua prosa è classificabile come prosa poetica. Dopotutto, come lui stesso ha ribadito (*cf.* § 2.5.): “la literatura o es poética o no es literatura”. Ne *La mano del emigrante*, l’autore fa dell’uso abbondante di metafore e similitudini una vera e propria cifra stilistica. Nel paragrafo che segue, in cui è riportata un’evocativa descrizione della mano di Castro, le metafore e le similitudini fanno spesso riferimento al mondo naturale o marino. In un autentico “contrabbando” di immagini, Rivas mette in moto un circuito semantico in grado di generare nuovi significati:

Me maravilla su mano. Una mano que navega en el aire, cabrilleando a contraluz, como si cada dedo fuese una lanzadera unida todavía por un hilo de nervio al dardo. Luego se retrae. Se cierra en un puño vigoroso. Gira con

lentitud sobre la muñeca. Y entonces se despliega de nuevo, los dedos tamborileando en el aire. La mano es un ser vivo. Es el lugar donde Castro se encuentra ahora, donde laten sus vísceras, sus ojos al acecho, sus bocas boqueando. La mano del buceador es un pez nupcial entre guirnalda de algas, la sombra de la medusa, una estrella de mar asida a las rocas, el cazador camuflado que se deja estrechar por la víctima, el pulpo que cree haber vencido hasta que emerge perplejo en la superficie y tiene que ceñirse humillado al brazo que lo alza como un triunfo. Entre el pulgar y el índice de la mano de Castro, en el triángulo de la membrana carnosa, hay tatuados en tinta negra tres pequeños pájaros. Minúsculos y de trazo sencillo, como ideogramas chinos. Vuelan en los pliegues de la piel. Cuando la mano se cierra, se ocultan en una gruta. (pp. 17-18)

Il mare stesso, elemento ricorrente sia ne *La mano del emigrante* che ne *Los naufragos*, viene dipinto dall'autore con numerose metafore e personificazioni che ne mettono in luce l'aspetto animalesco e bestiale: "le vio los dientes al mar", "donde el mar afila los colmillos", "el mar estaba manso", "devora", "aquel mar caníbal", "volvió para [...] engullir", "el mugir resentido del océano", "el mar se zampó", "las garras del mar", "el mar es un atolondrado", "el mar lo acalló enseguida", "el mar no estaba para nada de acuerdo".

Sul piano lessicale, le scelte dell'autore, lontane da ogni artificio retorico, ricadono su parole quotidiane, innalzate a parole poetiche e caricate di un intenso lirismo. Troviamo poi esempi di lessico specifico nell'utilizzo del gergo nautico, soprattutto ne *Los naufragos* (*tronco, puente, camarote, cubierta, noray, buque, proa, popa, balsa, patrón, lancha, contramaestre, galerna, cabo*), e di anglicismi ne *La mano del emigrante* ("su fama de *porter*, de camillero tranquilo", "tenías que sacar el culo al aire para hacer tus *business*", "uno de esos *cabs* baratos").

Un'altra costante dello stile dell'autore è la presenza della musica. Come una sorta di colonna sonora scritta, nel testo risuonano canzoni che fanno da sfondo a una determinata scena. È il caso dello struggente canto di Ruán a "la verde, verde hierba de la tierra natal" (p. 21), delle commoventi *coplas* di Finita Gay, rievocate dalla madre di Castro nel suo racconto, o della nostalgica musica del tassista kashmiriano, descritta come "un ir y venir melancólico que parecía conectado, en una obsesiva danza, al movimiento del limpiaparabrisas" (p. 31). Come in una sequenza cinematografica, il "cantar de la mujer melancólica" risuonerà fino alla fine della scena, facendo da sfondo all'incidente mortale. Una menzione a parte merita la *Canción del Caimán*, presente sia ne *La mano del emigrante* sia ne *Los naufragos*, e rievocata nel prologo come "un conjuro contra el mal" (p. 7). Si tratta di una canzone popolare caraibica

degli anni '40 che racconta la leggenda del Hombre Caimán: un uomo che, grazie a una pozione magica, riusciva ad assumere le sembianze di un caimano per spiare inosservato le donne che facevano il bagno nel fiume. Durante la dittatura franchista, la canzone fu proibita perché usata per fare riferimento a Franco. Ne *La mano del emigrante*, Albino, il padre di Castro, la userà per canzonare un generale franchista, firmando la sua condanna all'esilio; ne *Los naufragos*, Avelino Lema e i suoi compagni la canteranno a uno spietato ufficiale contrabbandiere, arrestato davanti agli occhi di tutto l'equipaggio.

Come tutte le narrazioni di Rivas, l'opera si colloca in una rete testuale di cui fanno parte altri scritti dell'autore. Il racconto *La mano del emigrante* dialoga ad esempio con il racconto "El Inglés" di *Un millón de vacas* e "La limpiadora" di *Las llamadas perdidas*, nonché *Los libros arden mal*, con cui condivide il tema dell'emigrazione galiziana nel Regno Unito. In particolare, è presente un chiaro parallelismo tra Alberte, uno dei personaggi de *Los libros arden mal*, e il protagonista de *La mano del emigrante*: emigrato a Londra in cerca di nuove prospettive, Albrete lavora dapprima in una clinica psichiatrica di Epsom e poi come barelliere in un ospedale londinese, esattamente come Castro. *La mano del emigrante* riprende inoltre un riferimento a Turner presente nel romanzo *El lápiz del carpintero*, in cui la voce del pittore che risuona nella mente di Herbal elogia la straordinaria abilità di Turner nel dipingere il mare, in maniera molto simile al discorso di Castro alla National Gallery:

Pintarlo es imposible. Un pintor cabal, cuanto más realista quiera ser, sabe que el mar no se puede llevar a un lienzo. Hubo un pintor, un inglés, se llamaba Turner, que lo hizo muy bien. La imagen más impresionante que existe del mar es su naufragio de un barco de negreros. Allí se escucha el mar. (*El lápiz del carpintero*, 1998: 94-95).

Hay una increíble, dijo. [...]. Hay una de un caballo grande, alfar, de ojos vivos, que hasta parece que va a salir del cuadro. [...] Pero la mejor, ¿sabes?, la mejor pintura es la de un temporal, allí, en la misma sala del caballo grande. Sientes los zarpazos del mar, como si estuvieses en el lugar, con aquella gente mareada, en el embarcadero. Mejor que en foto. Quien haya pintado eso le vio los dientes al mar. (*La mano del emigrante*, 2001: 29-30).

Anche *Los naufragos* presenta vari nessi con alcune opere dell'universo testuale dell'autore, in particolare per quanto riguarda la trattazione del mondo marinaresco e la visione del mare. Ad esempio, il padre e il figlio protagonisti del racconto "El míster & Iron Maiden", contenuto in *¿Qué me quieres, amor?* sono due pescatori di percebes che si ritrovano a fare i conti con

la dura legge del mare: così come il naufrago Lino Pastoriza ha imparato da giovane che in mare è proibito ammalarsi, i due pescatori impareranno a loro spese che “el mar tiene muchos ojos” e “sólo quiere a los valientes” (2004: 112). Presentano alcune analogie con *Los náufragos* anche “Charo A’Rubia” e “Jinetes en la tormenta”, due racconti compresi nella raccolta *Ella, maldita alma* (1999) aventi come tema principale il mondo marinaresco e nei quali si fa menzione al temuto Gran Sol, da sempre teatro di violenti naufragi. In “Jinetes en la tormenta”, che si configura come una sorta di diario di bordo al quale un marinaio galiziano affida le sue confessioni, emerge una visione del mare simile a quella del naufrago Ramón Seoane, il quale, lungi dall’incarnare lo stereotipo del marinaio innamorato di un mare *femme fatale*, affermava senza esitare che il mare è un “macho cabrón”:

Los de tierra tienen una idea muy peregrina sobre el mar. Le hacen poemas, y cosas así. Pero yo, con el mar, ni palabra. Él ahí y yo aquí. Cuando trabajas hay que vigilarlo de reojo, haciendo que lo ignoras, con todos los sentidos al acecho. Porque el mar no se le vence nunca. Sólo puedes entretenerlo o huir. [...] En esos versos de señoritos tratan al mar de amante y cosas así. Tonterías. Y afirman esos entendidos del carajo que los pescadores lo tenemos por hembra, y que siempre decimos «la mar». ¡Y una mierda! El mar es un cacho cabrón. El mar es una cárcel. Peor que una cárcel. Ni siquiera hay vis-à-vi. (Rivas, 1999: 134)

CAPITOLO 4

PROPOSTA DI TRADUZIONE

L'attaccamento e la perdita

Ho conosciuto il Caimán da piccolo senza averlo mai visto. Gli altri bambini temevano l'Hombre del Saco, un essere terribile e barbuto che vagava per le strade e portava via tutti i bambini distratti. Io, invece, avevo paura del Caimán e sapevo che esisteva. Mio padre mi aveva parlato di quel gendarme che per lui, e i giovani del suo tempo, incarnava il male. Ma dal momento che incarnava anche l'ordine, cominciai a maturare l'inquietante idea che ordine e male potessero essere due facce dello stesso essere mostruoso. Il Caimán si divertiva a fare del male, e uno dei suoi piaceri era sospendere sul più bello le sagre popolari estive: *Se va el caimán, se va el caimán, se va para Barranquilla!*²¹

Ogni tanto, i colpi di biliardo della vita mi riportano all'esistenza del Caimán e ai suoi travestimenti. E a quella canzone canticchiata come una specie di scongiuro contro il male. Così è successo con il ricordo di un emigrante a Londra e la testimonianza di un marinaio naufrago. È uno dei fili reali, visibili, di cui è intessuta la trama di questo libro. Come lo è anche la Torre de Hércules, con la luce leggendaria del suo faro, simbolo di rinascita e separazione, di attaccamento e perdita.

John Bowlby intitolava così, *Attachment and Loss (Attaccamento e perdita)*, un'appassionante trilogia sui comportamenti nell'infanzia e le conseguenze della perdita temporanea o permanente dei propri cari. Se si uniscono attaccamento e perdita, come a voler unire due emisferi, il risultato è la *morriña*, sorella della *saudade*, due parole tanto belle e carnali quanto appiattite dai cliché. Anche il mondo, nella sua natura più autentica, quella di geografia emozionale, è costituito da questi due emisferi. La vita umana trascorre fra l'attaccamento e la perdita.

Quelle di emigranti e naufraghi sono esperienze estreme di questo itinerario di frontiera. A volte, nella vita reale e in modo tragico, le due condizioni si sovrappongono, come sta accadendo ora tra il Nord Africa e la Spagna e in altri scenari. Eppure, persino in circostanze meno drammatiche, qualcosa di molto forte unisce l'emigrante e il naufrago. La lotta per la

²¹ [N.d.T.] *Se va el caimán* è una canzone popolare caraibica degli anni '40 che racconta la leggenda del Hombre Caimán: un uomo che, grazie a una pozione magica, riusciva ad assumere le sembianze di un caimano per spiare inosservato le donne che facevano il bagno nel fiume. Durante la dittatura franchista, la canzone fu proibita perché usata per fare riferimento a Franco.

sopravvivenza e il desiderio di una nuova vita. Di un'altra vita.

Una prima versione del libro era già stata pubblicata in sei capitoli per il quotidiano *El País*, con il titolo di *La mano de los paños*, traduzione letterale dell'originale in lingua galiziana. Confesso di averla riscritta e ritradotta fino allo sfinimento. La storia di Castro continua ad attrarmi come il tremito provocato da una goccia di saliva sulla superficie di un pozzo artesiano.

In questo libro c'è un "corpo a corpo", volutamente cercato, tra finzione e cronaca. Mi appassiona il contrabbando di generi (ecco che ritorna la frontiera!) e questo incontro è per me la migliore risposta all'annosa questione sullo spazio del reale e del "vero" nel giornalismo e in letteratura.

Calvino diceva che il momento più importante per uno scrittore è quando stacca il naso dalla pagina. Una splendida maniera di suggerire che tutto sta nel modo di guardare. Lo sguardo precede la scrittura, ma al tempo stesso la guida alla scoperta del lato nascosto della realtà. Tuttavia, ciò non ha nulla a che vedere con la magia. L'elemento magico applicato alla letteratura in passato potrà anche aver avuto il suo fascino, ma è oramai è del tutto decaduto. È una categoria inutile, pigra, un nuovo accademismo. Rimanda a una suddivisione in compartimenti stagni, nella mente e nella concezione del mondo, che paralizza il fine letterario. Il compito dello sguardo letterario è proprio quello di ampliare, in ogni sua dimensione, il campo del reale. Per creare, per inventare, più realtà.

Questa ossessione, quella dello sguardo, ha molto a che vedere con la parte forse più insolita del libro. L'album furtivo. Le foto sono state scattate con macchinette usa e getta e con una vecchia fotocamera rotta a cui sono molto affezionato. Anch'esse vogliono raccontare una storia. Quella di uno sguardo. Lo sguardo è il personaggio. In una delle sue poesie parigine, César Vallejo parla con ironica tenerezza dell'accento che lo ha sempre accompagnato "attaccato alle scarpe". Mi sono chiesto: come emigra uno sguardo? Dove ripone il suo affetto, la sua malinconia? Ho immaginato uno sguardo in grado di stampare le proprie cartoline, un paesaggio intimo nella grande esposizione che è la metropoli. E quello sguardo immaginario mi ha portato dove voleva, in una natura urbana alternativa. L'obiettivo della pubblicità (magica, ora sì che è il caso di dirlo) è occupare lo sguardo. Ma lo sguardo cammina al passo dell'attaccamento e della perdita, si fa strada da sé, riciclando gli slogan pubblicitari come brandelli con cui intessere un senso e riporre la malinconia.

L'AUTORE

[OMISSIS]

CAPITOLO 5

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

Ogni traduzione [...] non può che offrirsi al testo come desiderio del testo, inarrivabile traguardo e punto di partenza del mestiere.

Susanna Basso, *Sul tradurre*

Dopo aver presentato la proposta di traduzione di *La mano del emigrante*, questo capitolo si pone l'obiettivo di analizzare le scelte e le strategie traduttive adottate, giustificandole e commentandole.

5.1. Metodologia traduttiva

Approcciarsi a un testo letterario significa, per chi traduce, confrontarsi con una serie di peculiarità, così riassunte da Hurtado Albir (2001: 63):

[E]n los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y son creadores de ficción. Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales [...], integrar diversos campos temáticos [...], reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales, alternar modos diferentes [...] y aparecer diferentes dialectos [...] e idiolectos. Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales.

È proprio quella deviazione dalla lingua standard cui allude Hurtado Albir a fare della traduzione letteraria un viaggio tanto appassionante quanto tortuoso. Ogni scrittore è, infatti, un creatore di lingua, e tradurre uno scrittore significa tradurre la sua personale esperienza linguistica. Nelle parole di Yasmina Melaouah (in Arduini & Carmignani, 2019: 26):

Se tradurre significa in primo luogo misurarsi con un'altra lingua, tradurre la letteratura significa misurarsi con una lingua nella lingua. Ogni autore reinventa il mondo con le parole, e le sue parole sono l'angolatura irripetibile, l'alchimia verbale che dal "piombo" della lingua della tribù trae l'oro di una lingua poetica.

Ciascun testo letterario rappresenta dunque un microcosmo, un universo a sé, obbligando chi traduce a prestare una particolare attenzione alla pagina scritta o, con un'espressione mutuata

da Susanna Basso²⁴ a “farcì caso”. Tradurre letteratura significa compiere un viaggio in profondità nei “cunicoli della miniera del testo” (Basso, 2010: 7), un viaggio che non conosce scorciatoie o soluzioni *prêt-à-porter*, ma che al contrario richiede lentezza, esitazione e persistenza, nonché una viscerale “invidia” nei confronti del testo di partenza: una “tensione necessaria”, un sentimento di “nostalgia di una felicità verbale” essenziale “per non perdersi nulla del testo dell’altro” (*ibid.*: 21). Esitare significa tornare sui propri passi, disfare più e più volte l’ordito del testo con la pazienza di Penelope. Una sensazione che, come racconta Rivas (*cf.* § 2.5.), accomuna scrittori e traduttori:

Escribir tiene mucho que ver con el movimiento de la lanzadera. Tejer y destejer, ir y venir. Y cuando escribes, o traduces, tienes que traspasar la línea y volver, para entrelazar lo que no había con lo que había. Las cosas a las que te apoyabas con lo conocido, y así va avanzando la orilla. Entonces, en relación con la traducción, yo me encuentro con eso, tengo esa tendencia de deshacer lo hilado una y otra vez.

Misurarsi con una voce autoriale così riconoscibile come quella di Rivas significa misurarsi con una prosa vibrante dall’irriducibile forza poetica, con un personalissimo universo narrativo, intessuto di fitte reti lessicali e semantiche che dialogano fra loro, e con una scrittura intimamente legata alla cultura galiziana. In linea con il paradigma proposto da Cavagnoli (2012: 10), il mio lavoro si è articolato in tre fasi: “leggere, tradurre e rivedere”. La lettura del testo in preparazione alla sua traduzione è un passaggio fondamentale, da svolgere con la massima attenzione e intensità,

per impregnarsi a poco a poco delle atmosfere evocate nella narrazione, del tono della scrittura, della voce dei vari personaggi; per rendersi conto di quali sono le parole usate dall’autore, della forma che ha scelto per raccontarci la sua storia, delle metafore che gli sono care: per conoscere a fondo il suo stile. (*ibid.*: 13)

Una volta conclusa questa prima fase, altrettanto essenziale è stata la familiarizzazione con l’immaginario narrativo dell’autore, grazie alla lettura di altre sue opere, nonché di articoli, interventi pubblici e interviste, che si sono rivelati strumenti preziosi per sciogliere i nodi più ostici o, al contrario, per aggiungere un ulteriore livello di complessità a passaggi solo apparentemente semplici. Cavagnoli (*ibid.*: 15) osserva infatti in merito: “Avere confidenza con la poetica e con l’enciclopedia dell’autore, intesa come insieme di conoscenze sullo scrittore, è uno dei modi concreti per traghettarne l’opera in un’altra lingua”. Dal momento

²⁴ *Cfr.* <https://www.zetaesse.org/post/intervista-susanna-basso> [Ultimo accesso: 30/01/2023].

che la produzione di un autore si colloca sempre all'interno di un sistema letterario, è stato inoltre rilevante ripercorrere le tappe salienti della storia della letteratura galiziana. A completare questo mosaico, vi è poi un altro fondamentale tassello: la conoscenza del contesto culturale. Per comprendere a fondo il testo, si è reso infatti necessario un approfondito lavoro di documentazione sulla storia, la letteratura e la società galiziana. Un lavoro svolto sia in autonomia, attraverso letture complementari, sia sul campo, grazie all'opportunità di trascorrere un soggiorno di ricerca a Santiago di Compostela, durante il quale, tra le altre cose, è stato possibile un confronto diretto con l'autore. L'incontro con Rivas si è rivelato un prezioso valore aggiunto al lavoro di traduzione, dal momento che mi ha permesso di entrare in sintonia con la sua personalità e il suo universo narrativo, nonché di comprenderne le intenzioni e il modo di concepire la creazione letteraria.

In seguito, mi sono occupata dell'analisi del testo di partenza, prendendone in esame sia l'apparato paratestuale, sia quello stilistico, passando per le principali linee tematiche lungo le quali si snodano le vicende. Fin da subito ho preso coscienza del ruolo delle immagini, elementi tutt'altro che marginali, ma dalla chiara intenzione narrativa, così come della volontà dell'autore di trascendere i confini che separano realtà e immaginazione in compartimenti stagni. Prima di procedere alla stesura della versione in italiano, per orientare le mie scelte traduttive mi sono interrogata sia sul tipo di lettore modello, ovvero il destinatario della traduzione, sia sulla dominante del testo, la componente attorno alla quale esso si focalizza (*ibid.*: 25). La risposta al primo quesito risiede nella natura del progetto editoriale portato avanti dall'autore: discostandosi dalla narrativa di consumo o di evasione, Rivas concepisce la letteratura come una "excitación creativa" (*cfr.* § 2.5.), dalla quale scaturisce una scrittura intima e carica di suggestioni. Si può dunque immaginare che il fruitore di un racconto di Rivas legga per "provare emozioni profonde" e "allargare la comprensione della natura umana" (*ibid.*: 24); inoltre, trattandosi di un autore molto legato al contesto galiziano, il pubblico destinatario sarà verosimilmente interessato a confrontarsi con una realtà culturale diversa dalla propria, "felice di incontrare chi è diverso da sé, convinto che da questo incontro la sua identità ne uscirà rafforzata" (*ibid.*). Per quanto riguarda, invece, la dominante del testo, occorre tenere presente la duplice funzione della prosa di Rivas: da un lato, suscitare emozioni attraverso una scrittura sensoriale, dall'altro scavare in profondità nell'animo umano e trattare temi complessi quali l'emigrazione, l'identità, la memoria ecc. Ne consegue, dunque, che la dominante sarà il risultato dell'intersezione tra il piano semantico e il piano espressivo. Una

complessità che comporta una continua rinegoziazione, frase dopo frase.

In linea generale, l'obiettivo della mia proposta di traduzione è stato quello di aderire alla voce autoriale e mantenere l'apparato stilistico, talvolta infrangendo il dogma della scorrevolezza del testo meta. I libri di Rivas, del resto, non sono pensati per essere "divorati", bensì si prestano alla lentezza, una lentezza non dovuta, nella sua accezione negativa, a un'astrusità del testo, quanto piuttosto a un'intensità che invita alla riflessione e all'introspezione.

L'adesione alla voce autoriale va altresì di pari passo con un rispetto delle connotazioni culturali dell'opera, rifuggendo da ogni impulso di assimilazione etnocentrica (Berman, 2003: 29) e proponendo una traduzione che si fa eco della differenza, un "tercer espacio en el diálogo entre culturas" (Carbonell i Cortés, 1997: 23). In tal senso, a orientare le mie scelte traduttive è stata la concezione di traduzione come ospitalità, un'idea sostenuta da Ricoeur e ripresa da Cavagnoli (2019: 34), che sottolinea:

La vera sfida del tradurre [...] è accogliere l'Altro e dargli ospitalità nella propria lingua e nella propria cultura senza che la lingua e la cultura di chi traduce neghino l'altrui riducendolo al proprio, e tentino di assimilare l'elemento estraneo. Accogliere lo Straniero in quanto tale e dare ospitalità alla sua creatività ed espressività senza cedere a una traduzione assimilante ed etnocentrica è possibile.

Ultimata la prima stesura della traduzione, si sono susseguite varie revisioni, dapprima con l'originale a fronte, essenziale per scongiurare eventuali errori di decodifica del testo di partenza, e poi con il solo testo in italiano per lavorare sulla resa nella lingua d'arrivo. Terminata questa fase, è stato fondamentale l'apporto della relatrice: grazie al suo intervento sul testo, è stato possibile risolvere alcuni dubbi, migliorare le scelte stilistiche e individuare riferimenti extralinguistici passati inosservati nella fase precedente. Dopo un'ulteriore revisione, volta a integrare i suggerimenti emersi dal confronto con la relatrice e a limare alcuni passaggi, la traduzione è giunta alla sua veste finale, per quanto una traduzione possa mai ritenersi definitiva.

Gli strumenti utilizzati durante queste fasi sono stati tanti: in primo luogo, i dizionari dei sinonimi e dei contrari, delle collocazioni e i dizionari monolingui, consultati per avere una panoramica dei significati di un termine per poi andare a ricercare quell'accezione, quella sfumatura, nella lingua d'arrivo. Seppur immancabile nella "cassetta degli attrezzi" del traduttore, del dizionario bilingue è stato invece fatto un uso più accorto e parsimonioso.

Come insegna Basso (2010: 5), tranne in pochi casi, la semplice corrispondenza semantica non è mai sufficiente a rendere il colore di una parola: delegando troppo al dizionario, si rischia infatti di incappare nell'errore di "sgranare il testo in una pioggia di termini a sé stanti", che "accostat[i] poi sulla pagina [...], si propongono un[o] per un[o], senza saper costruire una scrittura". Con una prosa poetica come quella di Rivas, che ricorre talvolta ad abbinamenti semantici inusuali, non esiste alcun "formulario di corrispondenze" (*ibid.*: 6) pronto per l'uso a cui fare riferimento. Ad esempio, la mano di Castro che "redondea" una storia nell'aria (p. 15), il corpo esile di Ruán che "arrancaba" filigrane d'aria (p. 21), il "bordado" delle luci di Annaba che "pespunta" in lontananza (p. 131), non possono essere resi facendo esclusivamente affidamento sul dizionario bilingue, che suggerirà di tradurre il primo verbo con "arrotondare", il secondo con "strappare" e il terzo con "impunturare", proponendo "associazioni lessicali preconfezionate" (Basso, 2010: 5) che poco si adeguano a tradurre letteratura. Un altro strumento irrinunciabile è stato Internet: oltre a permettere l'accesso ad alcuni dizionari digitali (come il DRAE e il Vocabolario Treccani), si è rivelato una preziosa risorsa per sciogliere i vari problemi extralinguistici del testo, come i riferimenti culturali e i rimandi intertestuali, o per controllare l'uso e la frequenza di un termine e a quali immagini esso rimandi.

Nei paragrafi che seguono si procederà all'analisi dei principali ostacoli riscontrati durante il processo traduttivo, prendendo in esame i casi specifici più significativi e giustificando le soluzioni adottate.

5.2. Elementi paratestuali

In questa sezione ci si soffermerà sulla resa in italiano degli elementi paratestuali. Come sottolinea Elefante (2012: 54), la voce del traduttore può risuonare non soltanto nel testo tradotto, ma anche negli spazi che fanno da contorno a esso. Intervenendo nel paratesto in collaborazione con l'editore, il traduttore può infatti assolvere al ruolo di mediatore tra la cultura in cui si produce il testo di partenza e la cultura del pubblico destinatario, portando così "nelle mani dei lettori una traduzione nel senso più ampio e profondo del termine" (*ibid.*).

5.2.1. I titoli

Riflettendo sul titolo come "microcosmo del testo" e sulla sfida rappresentata dalla sua traduzione, Elefante (*ibid.*: 75) afferma che

il traduttore si trova spesso in una situazione temporalmente complessa: il contratto di traduzione prevede solitamente una clausola in cui egli si impegna a fornire una o più proposte di titolo all'editore, che si riserva il diritto, dal canto suo, di analizzarle e decidere successivamente se mantenerne una o trovare autonomamente un titolo che meglio soddisfi le aspettative del mercato. Tale proposta, tuttavia, nella maggior parte dei casi, per esigenze editoriali di preparazione del materiale pubblicitario viene richiesta prima che si concluda il processo traduttivo.

In ogni caso, la scelta del titolo richiede un confronto fra editore e traduttore, coniugando, da un lato, la personale strategia di chi traduce e, dall'altro, il valore pragmatico del titolo in relazione sia "alle tendenze generali di titolazione del suo sistema letterario" sia "al[le] aspettative e i gusti del lettore del testo di arrivo" (*ibid.*: 76-77).

Nel presente caso, la proposta avanzata è quella di un titolo aderente all'originale, quindi *La mano dell'emigrante*, poiché in sede di traduzione si è ritenuto importante mantenere sia l'allusione alla mano di Castro, vera protagonista del racconto che dà il titolo al libro, sia il riferimento all'emigrazione, uno dei fili conduttori dell'opera. Si è anche tenuto conto del titolo della versione galiziana, *A man dos paíños*, che tuttavia non si presta particolarmente all'aderenza per ragioni di natura semantica e sintattica: dal momento che *paíños* è stato tradotto in italiano con "uccelli delle tempeste" o, nei casi in cui il ritmo della frase richiedesse una soluzione meno verbosa, con la generalizzazione "uccelli marini", ne deriverebbe in italiano un titolo legnoso e ridondante, oltre che ambiguo, dato che verrebbe meno il riferimento all'emigrazione.

Anche i titoli proposti per le altre due sezioni trovano piena corrispondenza nella titolazione originale: il racconto fotografico sarà dunque *L'album furtivo*, mentre il racconto giornalistico, *I naufraghi*. Per quanto riguarda l'album fotografico, il dizionario dei sinonimi e contrari Treccani suggerisce due sinonimi di "furtivo" che potrebbero adattarsi al caso: "clandestino", che rimanda alla condizione dell'emigrante, oppure "segreto". Ad ogni modo, la scelta finale è ricaduta su "furtivo", poiché anche in italiano rimanda alla collocazione formata con "sguardo". Come spiega infatti Rivas nel prologo, è proprio lo sguardo dell'emigrante il protagonista del racconto: "la mirada es el personaje" (p. 10).

5.2.2. Prologo

Nel testo di partenza, l'autore si serve di uno spazio peritextuale "il cui valore pragmatico è indiscutibile" (Elefante, 2012: 87): si tratta del prologo, il cui fine è spiegare le ragioni sottese

all'opera e offrime la chiave di lettura. Nella trasposizione in italiano, si è scelto di tradurre questa sezione, considerata parte integrante dell'opera in quanto di spiccata impronta autoriale, e di lasciare, nel titolo, il riferimento intertestuale al saggio di Bowlby: *L'attaccamento e la perdita* (tr. it. 1975). Ciò non esclude che, in un ipotetico contesto editoriale, si scelga di sostituirlo con un nuovo prologo, una decisione che solitamente esula dal campo di azione del traduttore. In tal caso, le strade percorribili sono diverse: o rivolgersi a un prefatore esterno oppure all'autore stesso, invitandolo a scrivere una nuova introduzione alla luce degli oltre vent'anni trascorsi dalla prima pubblicazione dell'opera. Un'altra possibilità, come sottolinea Elefante (*ibid.*: 89-90) nel caso della letteratura tradotta, è che questo spazio peritestiuale venga sdoppiato, "presentando un testo prefativo già presente nell'edizione di partenza, scritto da un'istanza proveniente dalla cultura di quel testo, e un secondo testo prefativo, o più sovente conclusivo, scritto da una figura appartenente alla cultura d'arrivo".

5.2.3. Quarta di copertina

Richiamandosi a quanto già precedentemente osservato nell'analisi del testo di partenza, la quarta di copertina, per quanto fisicamente "marginale", ha in realtà un ruolo di rilievo nel traghettare l'opera dalla cultura d'origine alla cultura d'arrivo. Questa porzione di peritesto, dalla marcata dimensione epitestiuale, è strettamente "legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto" (*ibid.*: 143). Per tale motivo, la stesura di tale testo richiede "scelte e strategie di scrittura *ad hoc*" (*ibid.*) talvolta al di fuori della competenza del traduttore, il quale "è difficilmente coinvolto nell'ideazione e nella stesura di tale spazio peritestiuale" (*ibid.*). Ad ogni modo, si riporta di seguito una proposta di adattamento della quarta di copertina, pensata per offrire una base da cui partire in un'ipotetica sede di progettazione editoriale:

Che cos'hanno in comune un emigrante e un naufrago? Entrambi sospesi sul confine tra il qui e l'altrove, tra la vita e la morte, tra l'attaccamento e la perdita, sono accomunati da un primordiale istinto di sopravvivenza e un irriducibile desiderio di vita. Di una nuova vita. Se poi calate nel contesto della Galizia, da sempre terra di emigranti e marinai, il legame tra queste due figure si fa ancora più forte. Dalla vicenda di un emigrante galiziano nella Londra degli anni '80, il cui passato è segnato dagli orrori della Guerra civile spagnola, alle testimonianze dei marinai dell'impervia Costa da Morte scampati alle grinfie dell'oceano, Manuel Rivas mescola sapientemente giornalismo, fotografia e letteratura per compiere un viaggio alla scoperta del lato nascosto della storia.

5.2.4. Note

Rivas introduce nel suo testo una nota a piè di pagina, indicata da un asterisco, per offrire la traduzione in spagnolo di un termine lasciato in galiziano. Nella terza parte troviamo, infatti, la spiegazione del termine *caramuxo*: “Bígaro común. Referido a persona, mingurria” (p. 141), trasposta in italiano come segue:

[N.d.T.] In galiziano, mollusco della famiglia Littorinidae. Se riferito a persona, assume il significato di “omuncolo”.

La presenza di questa nota mi ha indotto, senza troppe remore, a introdurre, a mia volta, due note del traduttore. Infatti, se è vero che Eco definisce il ricorso alla nota a piè di pagina come una sconfitta per chi traduce (2003: 95), alla luce degli approcci, sempre più avvalorati e consolidati, per i quali il testo tradotto è portatore di un’irriducibile alterità, le note si configurano piuttosto come una “spia della differenza” (Chiurazzi, 2014). Se non se ne eccede nell’uso, “la Nota del traduttore è il gesto etico più alto che un traduttore possa fare: non come ammissione di una sconfitta, ma come difesa della verità della differenza” (*ibid.*). E se è vero, che ai tempi di Google, il lettore ha la possibilità di accedere a una vastissima gamma di dati, si è ritenuto comunque opportuno contestualizzare alcuni riferimenti nelle note, data l’assenza in rete, ad oggi, di informazioni a essi relative nella lingua d’arrivo.

La prima nota, nella traduzione del prologo, ha l’obiettivo di rendere comprensibile al lettore il significato della *Canción del Caimán*, che ritorna più volte all’interno del libro:

[N.d.T.] *Se va el caimán* è una canzone popolare caraibica degli anni ’40 che racconta la leggenda del Hombre Caimán: un uomo che, grazie a una pozione magica, riusciva ad assumere le sembianze di un caimano per spiare inosservato le donne che facevano il bagno nel fiume. Durante la dittatura franchista, la canzone fu proibita perché usata per fare riferimento a Franco.

La seconda, inserita ne *Los naufragos*, spiega brevemente al lettore cos’è il Gran Sol, la pericolosa zona di pesca in cui molti marinai – galiziani e non solo – hanno perso la vita:

[N.d.T.] Situato tra i paralleli 48 e 60, a ovest delle Isole britanniche, il Gran Sol è la zona di pesca più abbondante ma anche più pericolosa dell’Atlantico nordorientale. Il nome Gran Sol, coniato dai marinai spagnoli e portoghesi, è un adattamento del francese Grande Sole (“gran sogliola”), che allude alla pescosità della zona.

5.2.5. Aspetti grafici

Sebbene, in un'ipotetica sede di pubblicazione, le decisioni in merito al trattamento degli aspetti grafici spettino in ultima istanza all'editore, si è comunque cercato di attenersi alle norme redazionali comuni alla maggior parte delle case editrici italiane. In linea generale, sono stati mantenuti i corsivi per parole ed espressioni inglesi e galiziane, per i titoli di film o di opere letterarie e per le canzoni citate nel libro, come negli esempi che seguono:

Había otro asunto que alteraba su fama de *porter*, de camillero tranquilo. (p. 16)

A intaccare la sua fama di *porter*, di pacato barelliere, c'era però un'altra questione.

Cantaba: *Anda, rey de España, vamos a dormir*. (p. 64)

Cantava: *Anda, rey de España, vamos a dormir*.

Al contrario, i corsivi estesi ad alcuni nomi propri (*Karenina, Enteli, La Isla, Marvel* ecc.) o impiegati per dare enfasi a termini o espressioni, sono stati riportati in tondo, sia perché nell'editoria italiana si tende a farne un uso più parsimonioso, sia per non incidere sulla lettura, appesantendola.

5.3. Il ruolo delle immagini nel processo traduttivo

Come già emerso nell'analisi del testo di partenza, *La mano del emigrante* presenta un'interessante commistione tra codice iconico e verbale: la volontà dell'autore di delegare la narrazione alle immagini raccolte ne *El álbum furtivo* ne è la prova più evidente. Come osserva Vaz (2011: 388), il racconto fotografico rappresenta, infatti, “una duplicación icónica, entre realidad y ficción, de un viaje narrativo y ficticio”. Le foto seguono, passo dopo passo, le orme di Castro, “saliendo del pueblo del que es oriundo este último, pisando los espacios y los lugares que su personaje pudo o hubiera podido frecuentar, observando e inmortalizando escenas y vistas que el emigrante pudo o hubiera podido contemplar en Galicia o en Gran Bretaña” (*ibid.*: 387). Chi legge, dunque, ha l'impressione di ripercorrere i luoghi menzionati nel racconto precedente, immergendosi ancora di più nella storia. Una sensazione che condiziona non solo l'esperienza di lettura, ma anche quella di traduzione: le immagini costituiscono, infatti, un prezioso supporto visivo per chi traduce, che sarà indotto a tornare più e più volte sulle orme di Castro, per impregnarsi dell'atmosfera evocata nel racconto e ricrearla nella lingua d'arrivo.

L'intenzione diegetica delle immagini è accentuata dall'apposizione di una didascalia a ciascuna foto, una componente da non tralasciare in sede di traduzione, prestando particolare attenzione al mantenimento dei rimandi al racconto precedente. Un dettaglio da non omettere è, ad esempio, l'albero di fico della casa natale di Castro, che compare all'inizio dell'album, "Torre de Hércules, entre la higuera, desde Visma" (p. 79), per poi sparire nell'ultima foto scattata dalla stessa prospettiva (p. 119), in un chiaro richiamo a "la casa de la higuera, que ya no existe" (p. 20). Pertanto, la didascalia reciterà: "Torre de Hércules da Visma, tra i rami del fico", mantenendo il determinativo e quindi il richiamo al racconto.

5.4. Problemi di traduzione

Riprendendo la classificazione proposta da Hurtado Albir (2011: 288), i problemi di traduzione, ovvero "las dificultades [...] de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora" (*ibid.*: 286), sono riconducibili alle seguenti categorie:

- Problemi linguistici, soprattutto di tipo contrastivo, sul piano lessicale, morfosintattico, stilistico e testuale.
- Problemi extralinguistici, che rimandano a questioni di tipo culturale o enciclopedico.
- Problemi strumentali, incontrati in fase di documentazione o dovuti all'uso degli strumenti informatici.
- Problemi pragmatici, relativi all'intenzionalità dell'autore, alle implicazioni sottese al testo nonché all'incarico di traduzione e al pubblico destinatario.

Nei seguenti paragrafi si metteranno in luce gli aspetti che, in fase di traduzione, hanno posto problemi di tipo linguistico, extralinguistico e pragmatico. Problemi che, spesso, possono convergere in un singolo elemento sovrapponendosi: è il caso, ad esempio, di alcuni aspetti lessicali (*cfr.* § 5.4.2.), che racchiudono, da un lato, un problema di tipo linguistico e, dall'altro, extralinguistico, per via del bagaglio culturale in essi contenuto.

5.4.1. Aspetti stilistici

Una prosa così peculiare, riconoscibile e poetica come quella di Rivas, richiede la massima cura e consapevolezza delle scelte traduttive, che non possono essere delegate esclusivamente

al dizionario. Dalle figure retoriche, alla resa del ritmo, passando per la punteggiatura, nulla è lasciato al caso, ma messo a servizio di una scrittura in grado di evocare suggestioni ed emozioni nel lettore. Tradurre Rivas significa tradurre la lingua che lui ha inventato, e davanti ai “funambolismi della lingua” (Basso, 2010: 131) dell’autore, chi traduce ha il compito di “seguire l’acrobazia dell’altro” (*ibid.*).

5.4.1.1. Figure retoriche

Le figure retoriche, in particolare metafore e similitudini, sono una cifra stilistica della prosa poetica di Rivas. Nel processo di traduzione si è cercato di aderirvi rigorosamente senza semplificare i passaggi più densi, in modo da ricreare una suggestione analoga a quella evocata dal testo di partenza:

Cuando él cantaba en el Old Crow a la verde, verde hierba de la tierra natal, **el tapete aterciopelado se agrandaba como un prado a la luz de la luna**. Brotaba, cadencioso, un venero en los corazones. Daban ganas de besar aquel pastizal. **Ruán arrancaba filigranas de aire a su flacura de naipe**. (p. 21)

Quando all’Old Crow cantava ai verdi, verdi prati della terra natale, **il panno del tavolo da biliardo si espandeva come una distesa erbosa illuminata dalla luna**. Nei cuori sgorgava, cadenzata, una sorgente. Veniva voglia di baciare quel pascolo. **Ruán, con il suo corpo esile, disegnava filigrane d’aria**.

Las palabras de los de la ambulancia **aboyaban** en el aguasangre y llegaban a mi oído **como interferencias en el repique de la lluvia**. (p. 39)

Le parole dei soccorritori **galleggiavano come boe** nella pozza di acqua e sangue e mi arrivavano alle orecchie **come interferenze nel picchietto della pioggia**.

Las cortinas corridas separaban a los pacientes pero **el sonido de la cremallera cortaba el sueño de los enfermos como un cuchillo de sierra**. Si lo hacías muy despacio, amortiguando el roce de los raíles dentados al máximo, **no dejaba de oírse como un tren fantasma en la noche**. Si lo hacías de un tirón, disimulando el cierre con toses compasivas, todo se amplificaba **como un estruendo de aserradero mecánico al morder la madera**. Es lo que tienen las noches de los hospitales, que **todos los sonidos son silencios rotos. Un concierto de averías**. (pp. 36-37)

I pazienti erano separati da tende divisorie, e **il suono della cerniera come la lama di un coltello spezzava il sonno di tutti**. Se si faceva piano, smorzando il più possibile l’attrito dei denti, **risuonava come un treno fantasma nella notte**. Ma se si richiudeva di colpo, tossicchiando per pietà nel tentativo di mascherarne il rumore, tutto si amplificava **come il frastuono di una motosega che comincia a mordere il legno**. Le notti in ospedale sono così, **ogni suono è un silenzio spezzato. Un concerto di guasti**.

Il mare, uno dei campi semantici più ricorrenti nel testo, è spesso presentato attraverso l'uso di metafore e personificazioni, che ne risaltano l'aspetto bestiale e animalesco. A seguire, si riportano alcuni esempi:

Otro golpe de mar **devora** al segundo marinero. El zarpazo **arrastra** también al más joven, de dieciocho años. Piñeiro lo sujeta con su **brazo de noray**. Pero **aquel mar caníbal cortó por lo sano**. Volvió para arrebatarse y **engullir** al muchacho. (p. 130)

Sin pensárselo, **salta por el embudo de la noche** y se arroja al mar. Bracea a tope para **alejarse del devorador sumidero** que es siempre un barco a pique. **La bruma es espesa como un fardo de algodón**. No se ve nada. Sólo se escuchan lamentos, bocinas del apocalipsis, mezclados con el **mugir resentido del océano**. Se aferra a un entablado. Así permaneció cuatro horas. **El mar se zampó** a diez compañeros. (p. 134)

Un'altra ondata **divora** il secondo marinaio. Il cavallone **trascina** anche il più giovane, un diciottenne. Piñeiro lo afferra **col braccio, che sembra una bitta**. Ma il **mare cannibale mette fine all'agonia**. E ritorna per travolgere e **inghiottire** il ragazzo.

Senza pensarci, **salta nell'imbutto della notte** e si getta in mare. Con forti bracciate si allontana **da quel pozzo che ti divora** di una nave che cola a picco. La nebbia è spessa come una balla di cotone. Non si vede nulla. Si sentono solo lamenti, sirene dell'apocalisse, che si confondono con il **muggire risentito dell'oceano**. Si aggrappa a una tavola. Così rimase per quattro ore. **Il mare divorò** dieci dei suoi compagni.

Anche nel tratteggiare il personaggio di Castro, in particolare il suo sguardo e i movimenti della mano, l'autore si serve di numerose metafore e similitudini, spesso attingendo agli elementi naturali:

No importaba que estuviese quieta, **ciñendo la cintura de la pinta de cerveza**, o **redondeando** en el aire una historia de la que de repente se desentendía, como si empezar a contarla fuese un error. De cerca, también llamaban mucho la atención sus ojos. **Eran como un paisaje de nubes y mar, e incluso rielaba desde el poniente del derecho un sol enrojecido que le lloraba un poco**. A veces se encendía, **en una tormenta de verano con mucho aparato eléctrico**, y la voz de Castro tronaba. (pp. 15-16)

Me maravilla su mano. **Una mano que navega en el aire**, cabrilleando a contraluz, como si cada dedo fuese una lanzadera unida todavía por un hilo de nervio al

Poco importava che fosse ferma, **intenta a cingere i fianchi di una pinta di birra** o a **dipingere** nell'aria una storia che all'improvviso lasciava in sospeso, quasi fosse stato un errore raccontarla. Da vicino, anche i suoi occhi catturavano l'attenzione. **Erano come un paesaggio di nuvole e mare con un sole rossastro tremolante nell'occhio destro dal quale ogni tanto scendeva qualche lacrima**. A volte si accendeva, **in un temporale estivo dalle forti scariche elettriche**, e la voce di Castro tuonava.

La sua mano mi incanta. **Una mano che naviga nell'aria**, scintillando in controluce, come se ciascun dito fosse una spola unita alla freccetta da un esile filamento nervoso.

dardo. Luego se retrae. Se cierra en un puño vigoroso. Gira con lentitud sobre la muñeca. Y entonces se despliega de nuevo, los dedos tamborileando en el aire. La mano es un ser vivo. Es el lugar donde Castro se encuentra ahora, **donde laten sus vísceras, sus ojos al acecho, sus bocas boqueando.** La mano del buceador **es un pez nupcial entre guirnaldas de algas, la sombra de la medusa, una estrella de mar asida a las rocas, el cazador camuflado que se deja estrechar por la víctima, el pulpo que cree haber vencido** hasta que emerge perplejo en la superficie y tiene que ceñirse humillado al brazo que lo alza como un triunfo. Entre el pulgar y el índice de la mano de Castro, en el triángulo de la membrana carnosa, hay tatuados en tinta negra tres pequeños pájaros. Minúsculos y de trazo sencillo, **como ideogramas chinos. Vuelan en los pliegues de la piel.** Cuando la mano se cierra, **se ocultan en una gruta.** (p. 17-18)

Los ojos de Castro tenían ahora la **luz fría de un pavimento empedrado.** Por ellos **pasó presurosa una sábana de lluvia.** (p. 20)

Poi si ritrae. Si richiude in un pugno vigoroso. Gira lentamente intorno al polso. Poi si riapre, e le dita tamburellano nel vuoto. La mano ha vita propria. È il luogo dove Castro si trova adesso, **dove palpitano le sue viscere, i suoi occhi in agguato, le sue bocche boccheggianti.** La mano del sommozzatore è **un pesce nuziale tra ghirlande di alghe, l'ombra della medusa, una stella marina attaccata allo scoglio, il cacciatore mimetizzato che si lascia stringere dalla preda, il polpo che crede di aver vinto** finché non riemerge perplesso in superficie, umiliato, avvinghiato al braccio che lo solleva come un trofeo. Sul triangolo carnoso tra il pollice e l'indice di Castro, un tatuaggio a inchiostro nero raffigura tre piccoli uccelli. Minuscoli, dalle linee essenziali, **come ideogrammi cinesi. Volano tra le pieghe della pelle.** Quando la mano si chiude, **si nascondono in una grotta.**

Negli occhi di Castro brillava **la luce fredda di un sentiero acciottolato. Non tardò a ricoprirli un lenzuolo di pioggia.**

5.4.1.2. Ritmo e punteggiatura

Nella narrativa d'autore, ancor più se si tratta di prosa poetica, la punteggiatura, la struttura del periodo, le pause e perfino i silenzi fanno parte dell'apparato stilistico del testo, in quanto ne costituiscono il respiro. In alcuni passaggi, determinano il tono e il colore della narrazione, rispecchiando le sensazioni provate dai personaggi. Nell'estratto riportato di seguito, ad esempio, vediamo il narratore de *La mano del emigrante* ricomporre i frammenti sparsi della memoria a seguito dell'incidente in cui lui e Castro sono stati coinvolti. La sintassi è lapidaria e predilige la nominalizzazione; il ritmo è spezzato e la diegesi procede per accumulo d'immagini, ricordando i movimenti di una cinepresa. Nella resa in italiano si è cercato di rispettare rigorosamente la frammentarietà del periodo:

Hice fuerza. Casi consigo descórrer del todo la cremallera de los cuerpos muertos. Regresábamos al lugar del accidente. Allí yacía el muchacho de Cachemira. También

Feci forza. Ero quasi riuscito a far scorrere del tutto la cerniera dei cadaveri. Tornammo sul luogo dell'incidente. Il ragazzo del Kashmir giaceva lì a terra. Anche noi eravamo stesi

nosotros estábamos tendidos sobre el asfalto. [...] Dos muertos y un herido. Sí, confirmado. Nada que hacer. El herido presenta traumatismo craneal. Herida incisa superficial muy sangrante. Fractura de fémur. Una mano amputada. Sí, la mantenemos en hielo. Personal del Saint Thomas. El herido y uno de los fallecidos. Tarjeta de celadores. Castro. C-a-s-t-r-o. Sí, una lástima. Vamos allá. Tenía que recordar. Otro tirón en la cremallera de la muerte. El taxi vuelve a la carretera, se desplaza tumbado, vuelca. Como la losa de un sarcófago encima de mí. Golpeo la ventana con la maza del puño. Estallido de cristales y huesos. Todos los colegas, toda la panda de la mano, fuera de juego, sangrando por las brechas. Uso el brazo como bastón de ciego para abrir un hueco. Otro tumbo del coche. Demonio de puerta. Como una guillotina en la muñeca. (pp. 39-40)

sull'asfalto. [...] Due morti e un ferito. Sì, confermato. Niente da fare. Il ferito riporta un trauma cranico. Ferita da taglio superficiale con sanguinamento abbondante. Frattura del femore. Una mano amputata. Sì, la teniamo nel ghiaccio. Personale del Saint Thomas. Il ferito e uno dei morti. Tesserino da barelliere. Castro. C-a-s-t-r-o. Sì, un vero peccato. Arriviamo. Dovevo ricordare. Un altro strattone alla cerniera della morte. Il taxi ritorna sulla carreggiata, scivola, si ribalta. Addosso a me, come la lastra di un sarcofago. Comincio a prendere a pugni il finestrino. Un'esplosione di schegge di vetro e ossa. La mano è andata, le ferite cominciano a sanguinare. Uso il braccio come il bastone di un cieco per aprirmi un varco. Un altro scossone dell'auto. Maledetta porta. Come una ghigliottina sul polso.

A determinare l'andatura della frase non sono solo i segni d'interpunzione, ma talvolta anche le congiunzioni, come ad esempio *y*, che in diversi casi appare a inizio frase, marcando una forte cesura nel ritmo prosodico. In italiano, pur comportando un certo tipo di straniamento, si è scelto di aderire al testo di partenza e non unificare la sintassi, come si può evincere dai passaggi riportati di seguito:

Los golpes de billar de la vida me devuelven de vez en cuando a la existencia del Caimán y sus disfraces. **Y** al tarareo de esa canción como un conjuro contra el mal.

Ogni tanto, i colpi di biliardo della vita mi riportano all'esistenza del Caimán e alle sue maschere. **E** a quella canzone canticchiata come una specie di scongiuro contro il male.

Y esa mirada imaginada fue llevándome por su propio camino, por una segunda naturaleza callejera.

E quello sguardo immaginario mi ha portato dove voleva, in una natura urbana alternativa.

5.4.2. Aspetti lessicali

Un secondo elemento che ha richiesto una particolare attenzione nella resa in italiano riguarda il lessico impiegato da Rivas. Oltre a quello di tipo connotativo, messo in evidenza negli esempi dei paragrafi precedenti, si è riscontrata la presenza di un campo semantico dominante, ovvero quello relativo al mare. Prima di proporre alcuni esempi, occorre riflettere sul termine

stesso, *mar*, che in spagnolo può essere sia maschile, nell'uso comune, sia femminile, nell'uso fraseologico (es.: “hacerse a la mar”, “alta mar” ecc.) o letterario. Nel nostro caso, tale differenza emerge, seppure indirettamente, nel passaggio riportato di seguito:

Lo que no ama Seoane es el mar. Rompe con los viejos tópicos de la retórica poética sobre la irresistible atracción entre el marinero y un mar **de supuesto género femenino**, que él tiene por macho cabrón. «No, no me atrae nada el mar, ni siquiera la playa. (p. 141)

Il “supuesto género femenino” allude, infatti, a una lunga tradizione lirica in cui il termine appare al femminile, *la mar*. Ne troviamo un esempio ne *La canción del pirata* (1840) di José de Espronceda, il cui celebre ritornello recita: “Que es mi barco mi tesoro, / que es mi dios la libertad, / mi ley, la fuerza y el viento, / mi única patria, la mar”.²⁵ O ancora nell'ultimo verso della poesia *Retrato* (1912) di Antonio Machado: “Y cuando llegue el día del último viaje / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar”.²⁶ Ai fini della traduzione in italiano, pur tenendo conto del bagaglio letterario e culturale contenuto nella parola *mar*, si è scelto di eliminare il richiamo a tale connotazione che avrebbe richiesto un ulteriore approfondimento nell'apparato paratestuale:

Se c'è una cosa che Seoane non ama è il mare. Non sopporta il vecchio cliché letterario del marinaio attratto dal fascino sirenico del mare, che per lui, invece, è soltanto una gran carogna.

Ad ogni modo, in un contesto editoriale, si potrebbe valutare l'ipotesi di inserire un'altra nota del traduttore, laddove vi sia una disponibilità in tal senso da parte dell'editore.

Venendo al lessico relativo al mare, troviamo diversi termini riferiti alle onde (*zarpazo*, *golpe de mar*) o alla conformazione orografica del territorio marittimo galiziano (*acantilado*, *roca*, *peñasco*). In questo caso, non sempre si è scelto di attribuire a ciascun termine un traduttore fisso, ma di modulare la resa in base a contesto. Un esempio emblematico è la trasposizione del termine *peñasco*, che secondo la definizione raccolta nel DRAE, designa una “peña grande y elevada”,²⁷ coprendo, nella lingua d'arrivo, un'ampia area semantica, che

²⁵ Cfr.: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-12/html/ff07eac6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#L_9_ [Ultimo accesso: 15/02/2023].

²⁶ Cfr.: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/retrato-1198752/> [Ultimo accesso: 15/02/2023].

²⁷ Cfr.: <https://dle.rae.es/peñasco> [Ultimo accesso: 15/02/2023].

spazia dalla rupe, allo scoglio e alla roccia. Come si evince dai seguenti passaggi, le occorrenze presenti nel testo fanno riferimento a contesti e usi differenti:

Se sentaron a la orilla de un **peñasco**, aquel que tiene la forma de un caballo. (p. 61)

Si sono seduti sull'orlo di una **rupe**, quella che ha la forma di un cavallo.

“Cuando tiraba los dardos, y fallaba, que era cada vez, bebía un trago de cerveza negra y musitaba en la ensenada de la mano, entre los **peñascos** del pulgar y el índice: Tranquilo, Castro, tranquilo. ¡No vamos a ganar siempre!” (p. 67)

Quando giocavo a freccette e sbagliavo, cioè sempre, bevevo un sorso di birra nera e bisbigliavo nell'insenatura della mano, tra gli **speroni** del pollice e dell'indice: Calmo, Castro, calmo. Non possiamo vincere sempre!

Eran las once de la mañana. Llevaba seis horas zapateado de **peñasco** en **peñasco**. (p. 141)

Erano le undici di mattina. Erano sei ore che battevo i piedi tra uno **scoglio** e l'altro.

Nel primo passaggio, *peñasco* appare preceduto da *orilla*, “orlo”, ponendo l'accento sull'impervietà della roccia sulla quale Castro e la sorella sono seduti un istante prima che la piccola Sira venga travolta dalla furia del mare. In questo caso, si è optato in traduzione per “rupe”. Nella seconda occorrenza riportata, *peñasco* è liberamente usato dall'autore in senso metaforico, paragonando le dita della mano alle sporgenze rocciose di un paesaggio marittimo, motivo per cui si è scelto di rendere *peñascos* con “speroni”. Nel terzo esempio riportato, invece, si è preferito tradurre il termine con “scoglio”: in questo caso l'accento è posto sul punto di osservazione del naufrago che narra la sua vicenda ed è il mare stesso. Dunque, lo “scoglio”, inteso come “massa di roccia nuda che affiora dalla superficie del mare”,²⁸ secondo la definizione di Treccani, si è rivelato il traduttore più adatto.

Come sottolineato in precedenza (*cfr.* § 3.7.), troviamo poi anche diversi esempi di lessico specifico riconducibili all'ambito nautico, soprattutto nel racconto *Los náufragos*, in linea con la precisione e l'accuratezza richieste dalla prosa giornalistica. La trasposizione nella lingua d'arrivo di tali termini, riuniti nella tabella che segue, ha richiesto un'accurata documentazione. Alcuni termini, come *ancla* (“ancora”) o *tripulación* (“equipaggio”), presentano un basso grado di specializzazione; altri, come *noray* (“bitta”), *contramaestre* (“nostromo”), *pañol* (“gavone”) o *enjaretado* (“balaustina”), sono invece vocaboli decisamente specializzati. Un discorso a parte merita il lemma *marea*, una parola polisemica che presenta diverse accezioni, tra cui anche quella corrispondente all'italiano “marea”. Nel nostro caso,

²⁸ *Cfr.*: <https://www.treccani.it/vocabolario/scoglio2/> [Ultimo accesso: 15/02/2023].

però, *marea* fa riferimento alla pescata, che secondo la definizione raccolta nello Zingarelli 2023, indica l'attività del pescare o una battuta di pesca.

ancla	ancora
aparejos	armamentario
balsa	canotto
cabo	cima
camarote	cabina
campaña	campagna di pesca
contramaestre	nostromo
cubierta	coperta
enjaretado	balaustra
irse a pique	colare a picco
lancha	scialuppa
maniobra de recogida	manovra di recupero
marea	pescata
mercante	nave mercantile
noray	bitta
palo de proa	palo di prua
pañol	gavone
punte	ponte
telegrafista	telegrafista
tripulación	equipaggio

Un termine ricorrente nel testo di partenza che in traduzione è stato necessario modulare in base al contesto di riferimento è *aldea*, con cui si designa un piccolo nucleo abitato, associato al contesto rurale o marittimo. Nella lingua d'arrivo, uno dei traduttori più consueti di *aldea* è “villaggio”. Tuttavia, nell'immaginario del lettore italiano, “villaggio” rimanda a una realtà anacronistica, esotica o, ancora, a un uso di tipo fraseologico (es.: “villaggio globale”, “villaggio turistico”). Pertanto, si è deciso di proporre traduzioni diverse del termine: in un contesto indefinito o di carattere rurale come nel caso di Campara, il traduttore scelto è “paesino”, mentre in una realtà di spiccata vocazione marinaresca si è optato per “borgo marinaro” o “borgo costiero”, come si può osservare negli esempi a seguire:

En la juventud, en Galicia, había sido vocalista en orquestas volanderas, apalabradas al momento en el Tacita de Plata, el bar de los músicos, para animar las verbenas en las **aldeas** remotas. (pp. 21-22)

Da giovane, in Galizia, faceva il cantante in orchestre occasionali, formatesi sul momento al Tacita de Plata, il bar dei musicisti, per animare le sagre dei **paesini** più remoti.

Mil veces había repetido Castro que ya no había casa con higuera. Pero de todas formas, al llegar en taxi a Visma, busqué la silueta de una higuera entre los edificios que ocupaban el lugar de la antigua **aldea marinera**. (p. 49)

Castro mi aveva ripetuto un migliaio di volte che la casa con l'albero di fico non c'era più. Eppure, quando arrivai in taxi a Visma, cercai la sagoma di un albero di fico tra gli edifici che occupavano l'antico **borgo marinaro**.

Está en su casa de la **aldea costanera** de Serres, en Muros, recién llegado de una larga navegación. (p. 126)

Si trova nella sua casa di Serres, un piccolo **borgo costiero** nel comune di Muros, appena rientrato da una lunga navigazione.

En la **aldea** de Campara (Malpica, A Coruña) hay un viejo sordo que se ríe cuando lee en sus labios la palabra *naufragio*. (p. 144)

Nel **paesino** di Campara (Malpica, La Coruña) c'è un vecchio sordo che ride quando legge sulle labbra della gente la parola naufragio.

Per quanto riguarda il termine *carro*, ovvero il veicolo di legno a trazione animale, dalla tipica forma allungata, talmente radicato nella tradizione rurale da essere considerato parte integrante del *paisaxe* galiziano, è stato necessario apportare una specifica. La parola ricorre più volte ne *Los náufragos*, menzionato dal marinaio Piñeiro, che ne rievoca la somiglianza dell'asse con il pezzo di legno a cui è rimasto aggrappato per ore in mare. Proseguendo la lettura, si scopre poi che Piñeiro, da bambino, aiutava la nonna nei campi, rivelando lo stretto legame del marinaio con il mondo agricolo. La compresenza di due realtà, il mondo

marinaresco, da un lato, e il mondo rurale, dall'altro, è infatti una delle caratteristiche più peculiari del contesto galiziano (*cfr.* § 3.4.2.). In traduzione, si è scelto di aggiungere “da buoi” alla prima occorrenza di “carro”, in modo da esplicitare, in partenza, il richiamo all'ambito rurale che, in un racconto incentrato sulla realtà marinara, potrebbe non essere subito colto dal lettore.

Infine, per la resa del termine *guerra*, impiegato dalla madre di Castro con chiara allusione alla guerra civile spagnola, si è preferito non specificarlo per il pubblico di arrivo, nonostante alle orecchie di un lettore italiano possa rimandare erroneamente al conflitto mondiale. Questo perché, anche grazie all'apparato paratestuale (si veda la nota relativa alla *Canción del Caimán* o la proposta di traduzione della quarta di copertina) è possibile contestualizzare la storia, sciogliendo ogni ambiguità sul periodo storico in cui si svolge. In questo modo, si evita, oltretutto, di appesantire il dialogo, rendendolo eccessivamente didascalico:

Cuando lo de la **guerra**, Albino tuvo que esconderse. Cada amanecer aparecían las playas sembradas de muertos. (p. 54)

Quando è scoppiata la **guerra**, Albino non aveva altra scelta che nascondersi. Ogni giorno, all'alba, le spiagge erano disseminate di morti.

No sabía que Castro tuviese una hermana. Ni que su padre había vivido oculto como un topo por causa de la **guerra**. (p. 59)

Non sapevo che Castro avesse una sorella. Nemmeno che suo padre avesse vissuto nascosto come una talpa per via della **guerra**.

5.4.2.1. Fraseologia

Non mancano nel testo, specie nei passaggi in cui prevale l'oralità, locuzioni ed espressioni idiomatiche. Poiché la fraseologia, oltre a rappresentare spesso un problema di tipo linguistico, è strettamente legata alla cultura di un popolo, si è ritenuto opportuno in questa sede evidenziare alcuni degli esempi più significativi e riportarne la rispettiva proposta di traduzione in italiano.

Un caso interessante è la locuzione “echar meigas fuera”, adattata dal galego “botar meigas fóra”, un'espressione di scongiuro che ha origine nell'antica credenza popolare nelle streghe, conosciute in Galizia come *meigas*. Nel processo di autotraduzione, l'autore ha deciso di mantenere il colore locale dell'espressione in quanto perfettamente comprensibile anche al pubblico spagnolo, seppur non di uso comune in castigliano. Nella lingua d'arrivo, dove il

riferimento risulterebbe meno immediato, si è optato per una strategia di generalizzazione, funzionale a trasmettere un effetto equivalente nonché a mantenere il ritmo incalzante della narrazione:

«¡No vamos a morir, hostia, no vamos a morir!» Y **echa meigas fuera.** (p. 131) “Non moriremo, cazzo, non moriremo!” E **fa gli scongiuri.**

Un altro passaggio che ha richiesto un intervento sul testo è il seguente:

De las mujeres, **no sabría donde naufragar.** Le donne, invece, **erano per lui un mare inesplorato.** Para todas, un altar. (p. 131) Le avrebbe portate tutte all'altare.

Poiché si è ritenuto che una traduzione letterale non avrebbe funzionato sul piano espressivo, oltre che sintattico, si è optato per riformulare il passaggio, adattando la locuzione idiomatica presente nel primo periodo ed esplicitando il nesso sintattico del secondo. La scelta dell'espressione “mare inesplorato”, oltre che a conferire idiomaticità alla frase, risponde a un'esigenza di preservare il campo semantico della navigazione.

5.4.2.2. Antroponimi e toponimi

In linea con la scelta di adottare un approccio traduttivo di tipo straniante, gli antroponimi (fatta eccezione per quelli di cui si ha un traduttore consolidato in italiano, come le figure religiose San Juan / San Giovanni o la Virgen del Carmen / Madonna del Carmelo), sono stati riportati così come apparivano nel testo di partenza, conservando l'accentazione spagnola. Dei nomi di alcuni personaggi, come Castro e Chelo, appare in un'occasione anche il diminutivo: Castriño, pronunciato in tono scherzoso da un amico del protagonista de *La mano del emigrante*, e Cheliño, usato da Ramón Troitiño per rivolgersi affettuosamente a Chelo. In italiano si è deciso di mantenere inalterata la suffissazione valutativa in *-iño*, tipica del galego e dello spagnolo parlato in Galizia (Rojo, 2005: 1094).

Un discorso a parte meritano invece i marinai intervistati ne *Los naufragos*. Se si confronta il testo in spagnolo con la versione galiziana, si nota che i nomi Juan Jesús, Estrella e José Luis appaiono originalmente come Xoan Xesús, Estrela e Xosé Lois. Nel processo di autotraduzione, l'autore ha dunque optato per castiglianizzare l'onomastica galiziana adattandola a quella spagnola. Tuttavia, trattandosi di persone realmente esistite e dal

momento che sia l'una che l'altra forma risulterebbe comunque esotizzante in italiano, si è scelto di ripristinare i nomi nella variante grafica galiziana.

Per quanto riguarda i numerosi toponimi, la maggior parte facenti riferimento alla geografia della Galizia, si è mantenuta la dicitura originale di tutti i luoghi che non sono stati assorbiti dalla lingua italiana, come ad esempio: la Torre de Hércules, la Costa da Morte e i suoi piccoli borghi e comuni (Malpica, Laxe ecc.). Laddove le maglie del testo lo permettevano, si è scelto di aggiungere la corrispondente denominazione urbanistica per esplicitare i toponimi più ambigui. Ne costituisce un esempio la Vereda del Monte Alto (p. 23), una via del quartiere di Monte Alto di La Coruña menzionata ne *La mano del emigrante*, in quanto luogo natale del narratore e di un altro membro della piccola comunità di emigranti dell'Old Crow. Per maggiore chiarezza, si è deciso di esplicitare il deittico *allí* sostituendolo con “via” e aggiungendo, alla seconda occorrenza di Monte Alto, la denominazione “quartiere”:

¡Vivan los de la calle de la Mierda!, proclamó Arturo Regueiro con orgullo. Los dos habíamos nacido **allí**, por la Vereda del Monte Alto.

A noi della Calle de la Mierda!, esclamò Arturo Regueiro con orgoglio. Così chiamavamo la Vereda del Monte Alto, la **via** dove entrambi eravamo nati.

Si A Coruña era una barca de piedra varada en el Atlántico, el Monte Alto era donde la ciudad aproaba. (p. 23)

Se La Coruña era una barca di pietra incagliata nell'Atlantico, il **quartiere** di Monte Alto ne costituiva la prua.

In questo passaggio è presente inoltre un falso toponimo, la “calle de la Mierda”: si tratta in realtà di un colorito appellativo riferito alla Vereda do Polvorín del quartiere di Monte Alto, una strada in passato non asfaltata e dunque propensa a ricoprirsi di fango e sporczia. Nella trasposizione in italiano, vista la vicinanza tra le due lingue, si è scelto di lasciare l'epiteto invariato, scrivendo “Calle” in maiuscolo, come se fosse parte integrante del nome proprio.

I toponimi presenti nel testo, tuttavia, non si limitano esclusivamente al contesto galiziano: da una parte, *La mano del emigrante* ed *El álbum furtivo* contengono diversi riferimenti alla geografia londinese, mentre ne *Los naufragos*, nel ricostruire le vicende dei marinai e le loro lunghe traversate, si menzionano luoghi di ogni parte del mondo. In questo caso, è stato necessario risalire al corrispettivo nella lingua di arrivo: ad esempio, la “Torre Trellick”, che in italiano rimane Trellick Tower, o “las Malvinas”, note al lettore italofono come Isole Falkland.

5.4.2.3. Culturemi

Molina (2006: 79) definisce il culturema come “un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre el texto origen y el texto meta”. Tale definizione mette in luce la componente dinamica degli elementi culturospecifici, che acquisiscono problematicità a seconda del contesto e dei sistemi linguistici coinvolti nel processo traduttivo.

Una delle maggiori sfide nel tradurre l’opera di Rivas consiste proprio nell’accoglierne l’alterità, rappresentata da una cultura per molti aspetti periferica e meno nota al lettore italiano rispetto ad altre realtà della penisola iberica o dell’America Latina. In linea generale, nel processo traduttivo si è cercato di tenere fede all’idea di traduzione come ospitalità, consentendo al testo “di portare con sé tutta la sua Estraneità, la sua insopprimibile distanza, tentando di percorrere insieme al lettore [...] questa distanza” (Melaouah in Arduini & Carmignani, 2019: 27). Pertanto, fatta eccezione per alcuni casi ove l’esattezza dell’informazione ricopriva un ruolo minore permettendo scelte più accomodanti per il lettore italiano, l’approccio traduttivo adottato è stato per la maggior parte orientato al testo e alla cultura di partenza.

Un primo culturema è quello relativo alla categoria del “medio natural”. Richiamandosi all’ecologia di Nida (1964) e all’ambiente naturale di Nord (1991), Molina iscrive in questo ambito tutti quegli elementi, naturali e antropici, facenti parte del paesaggio della cultura d’origine, che in traduzione possono generare “problemas derivados de las diferencias ecológicas entre las distintas zonas geográficas del globo” (2006: 80). Nel nostro caso troviamo le *rías*, un elemento riconducibile alla conformazione morfologica propria del territorio galiziano indicante le profonde insenature formatesi a seguito dell’erosione fluviale che ha permesso al mare di penetrare nelle valli. Trattandosi di un elemento distintivo del paesaggio galiziano, in traduzione si è deciso di non optare per una strategia di generalizzazione (traducendo, ad esempio, con “insenature”), bensì di ricorrere al prestito integrale:

Encontraron un barco a la deriva en la **ría** de Vigo, subieron a bordo, encendieron un candil de gas y, ¡boom!, el barco estalló y ardió

Trovarono una nave alla deriva nella **ría** di Vigo, salirono a bordo, accesero una lampada a gas e boom!, la nave esplose e bruciò come

como una tea. (p. 138)

un tizzone ardente.

En realidad, el Marvel estaba muy cerca de Vigo, al lado de las islas Cíes, en la boca de la **ría**. (p. 150)

In realtà, il Marvel era vicino a Vigo, accanto alle isole Cíes, all'imboccatura della **ría**.

D'altronde, il termine è ormai registrato dalla lessicografia italiana, come dimostra, ad esempio, la definizione riportata sul Vocabolario online Treccani:²⁹

rias s. f. pl., spagn. [plur. di *ría*, che indica l'ultima parte di un fiume, e in partic. un estuario molto rientrante formatosi in seguito alla sommersione del territorio]. – In geografia e geologia, nome, di uso internazionale, delle insenature profonde, dalle coste ripide e molto frastagliate, che costituiscono le sezioni terminali di antiche valli incise dall'erosione fluviale e quindi invase dalle acque del mare, in seguito a fenomeni di subsidenza o di innalzamento del livello medio del mare. Se ne hanno esempi tipici nelle sezioni costiere della Galizia, della Bretagna, della Sardegna.

Vi è poi un culturema, *copla*, appartenente alla categoria “patrimonio cultural” in cui, secondo Molina (*ibid.*: 81), rientrano “las referencias físicas o ideológicas que comparte una cultura”. Anche in questo caso, si è deciso di mantenere il termine inalterato nella lingua di destinazione, dal momento che si tratta di un genere musicale folclorico consolidato da una lunga tradizione letteraria (si pensi a poeti come Lorca, Machado o Alberti):

Sí, Finita Gay. Le daba muy bien a la **copla**. De chica había sido costurera por las casas, de esas que llevaban la singer a la cabeza. (p. 64)

Sì, Finita Gay. La **copla** era il suo pezzo forte. Da ragazzina faceva la sarta a domicilio, era una di quelle che portavano la Singer sulla testa.

Un caso speciale di culturema è dato dalla parola *morriña*, rientrante nella categoria “cultura lingüística” (*ibid.*), con cui si intende l'intraducibile sensazione di malinconia e nostalgia propria dell'animo galiziano, scaturita da un'assenza o da una lontananza. Come spiegato anche da Rivas nel prologo, la *morriña* è strettamente legata alla portoghese *saudade*.³⁰ Nella lingua galiziana, i due termini convivono l'uno accanto all'altro, ricoprendo lo stesso ambito semasiologico (Castellucci, 2014: 521), tant'è che, nella voce relativa a *saudade*, il *Diccionario*

²⁹ Cfr.: <https://www.treccani.it/vocabolario/rias/> [Ultimo accesso: 15/02/2023].

³⁰ In uno studio di Castellucci (2014), che analizza la sovrapposizione semantica di *morriña* e *saudade*, si giunge alla conclusione, per quanto controversa, che il concetto di *saudade* ha di fatto avuto origine in Galizia e non in Portogallo.

della Real Academia Galega³¹ rimanda al lemma *morriña*. La letteratura galiziana attesta la presenza del concetto di *saudade* o, nella sua variante più antica, *soidade*, fin dai tempi delle *Cantigas*, passando per la lirica del *Rexurdimento* (le poesie *saudosas* di Rosalía de Castro ne sono l'esempio più illustre), fino ad arrivare al Novecento, dove lo studio ontologico della *saudade* trova ampio spazio nella produzione letteraria e saggistica, come testimoniano gli scritti di Ramón Piñeiro raccolti nella *Filosofía da saudade* (1983). Un apparato teorico di cui invece non gode la parola *morriña*, che si configura come la variante popolare galiziana della *saudade*. Ad ogni modo, come sottolinea Fernández Martínez (2020: 126), “en moitas ocasións na literatura galega, e especialmente na cultura e no sentir popular, a saudade e a morriña tomáronse como sinónimos”. Sebbene l'etimologia di *morriña* non sia ancora del tutto certa, è interessante la correlazione del termine, individuata da Alonso Montero (1972 in Fernández Martínez, 2020: 126), con il verbo *morrer*, “morire”:

Aunque los etimólogos andan a la greña, hay que relacionarla muy directamente con el infinitivo «morrrer» (morir), lo que nos obliga a pensar que morriña es una especie de muerte pequeña que siente en sus entrañas el que está privado de algo muy importante, ya la patria, ya la amada, ya cualquier otra realidad de este rango.

Ne *La mano del emigrante*, il termine viene menzionato da Castro nella sua accalorata invettiva contro il “paisano bocazas” (p. 19). Si tratta di una scena dalla forte funzione espressiva e dalla marcata oralità (accentuata dal ricorso al turpiloquio), pertanto non tradurre il termine e delegarne la spiegazione a una nota a piè di pagina intorpidirebbe la lettura, oltre a rendere poco realistico il dialogo. In traduzione, dunque, la scelta è ricaduta su “morire di malinconia”, richiamandosi alla spiegazione etimologica fornita da Alonso Montero e trasmettendo il sentimento di desolazione dei “muertos de la tierra”, ai quali non è dato neppure sperare in una vita migliore:

En las despedidas todos lloramos, sí. Pero, recuerda, ¿quiénes eran los que más lloraban? Los que quedaban en tierra. Ellos sí que tenían **morriña**. **Morriña** de no poder marchar. (p. 19)

Piangevamo tutti alla partenza, questo sì. Ma, ricorda, chi erano quelli che piangevano di più? Quelli che restavano. Loro sì che **morivano di malinconia**. La **malinconia** di non poter partire.

³¹ Cfr.: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/saudade> [Ultimo accesso: 19/02/2023].

A compensare, anche se non del tutto, questa inevitabile perdita, è l'apparato paratestuale: il riferimento alla *morriña* non viene del tutto eclissato, ma mantenuto e spiegato all'interno del prologo, conservando così, seppur in parte, l'alterità del testo di partenza.

Si unimos apego y pérdida, como quien reúne dos hemisferios, el resultado es **morriña**, o su hermana saudade, dos palabras preciosas y carnales, tan manoseadas por el tópico. (p. 8)

Se si uniscono attaccamento e perdita, come a voler unire due emisferi, il risultato è la **morriña**, sorella della *saudade*, due parole tanto belle e carnali quanto appiattite dai cliché.

5.4.3. Aspetti morfosintattici

Uno dei principali problemi traduttivi ha riguardato la resa dei tempi verbali. Infatti, nel primo racconto, al tempo della storia, intervallato a sua volta dalle digressioni del narratore, si sovrappone un passato anteriore, quello della vicenda di Castro narrata da Chelo. In maniera analoga, ne *Los naufragos*, il passato della voce narrante si sovrappone alle voci dei superstiti, che prendono la parola e raccontano la vicenda dal proprio punto di vista. In spagnolo si riscontra in tal senso una certa uniformità, poiché questa gamma di passati viene resa quasi sempre in modo efficace col *pretérito indefinido*. Tuttavia, chi traduce verso l'italiano si trova spesso davanti a un bivio, in quanto il *préterito indifinido* non sempre trova piena corrispondenza nel passato remoto. In sede di traduzione, dunque, si è resa necessaria una decisione "a monte", ovvero un criterio generale da seguire nella resa dei tempi verbali.

Nella prima parte, il narratore racconta la vicenda al passato remoto, ricorrendo talvolta al trapassato prossimo nel fare riferimento a fatti anteriori. Quando, però, a prendere la parola è la madre di Castro, che rievoca la drammatica storia del figlio, il passato remoto cede il posto al passato prossimo. Tale decisione è dovuta a due motivi principali: in primo luogo perché il racconto di Chelo ha una forte impronta orale e, nell'oralità, il passato prossimo prevale sul passato remoto, "tempo letterario per eccellenza" (Cavagnoli, 2012: 71). In secondo luogo perché Chelo sembra non aver ancora archiviato dentro di sé i traumatici eventi che si appresta a raccontare: l'incubo della persecuzione franchista, le menzogne raccontate al figlio, la tragica morte della figlia Sira, tutti eventi ormai lontani, se collocati sull'asse del tempo, ma ancora vicini nella memoria di chi racconta. Riprendendo una riflessione di Serianni (2006: 471) sull'uso del passato prossimo, è ancora tutto "psicologicamente attuale nei suoi perduranti effetti".

Bajo la mesa, fuera de la vista de la señora, **apreté** con rabia la mano intentando que las uñas se clavasen en la palma. Se **volvió** a abrir sola, despacio, hasta tensarse como la manopla de un herrero. El niño **aulló** como si le arrancaran la mano en vivo. Todo el lugar **escuchó** aquel grito. Yo misma **debí** de sentir algo en la fábrica, que el cuerpo se me **puso** mal. Ramón **corrió** a los cantiles y se **echó** al agua. Pero no **pudo** hacer nada. Y el mar se **llevó** a la niña. (p. 62)

Sotto il tavolo, fuori dalla vista della signora, **serrai** la mano con rabbia cercando di conficcare le unghie nel palmo. Si **riapri** da sola, lentamente, fino a tendersi come il guanto di un fabbro. Il bambino **ha ululato** come se gli avessero strappato la mano. Quel grido **si è sentito** dappertutto. Forse anch'io **devo aver sentito** qualcosa dalla fabbrica, perché **ho avuto** come un malessere fisico. Ramón **è corso** sugli scogli e si **è tuffato**. Ma non **ha potuto** fare nulla. Il mare **si è portato** con sé la bambina.

Lo stesso discorso si applica a *Los naufragos*, dove al presente – il tempo della narrazione giornalistica – e al passato remoto – usato insieme al trapassato prossimo per ricostruire le storie dei naufraghi – si innesta il passato prossimo, con cui si riportano le testimonianze dirette dei superstiti. Anche per loro, come per la madre di Castro, il ricordo degli eventi narrati è ancora vivido, come testimonia il passaggio che recita: “Antonio quiere olvidar pero no le es fácil. [...] El naufrago superviviente se siente siempre unido a los que se fueron” (pp. 147-148). Motivo per cui, anche in questo caso, si è optato per un più vicino passato prossimo:

Al volver a cubierta, el grácil Enteli se hundía como un pesado féretro. Piñeiro **escuchó** llamar por nombres que no había oído antes. Las de algunos compañeros parecían voces del más allá. «Yo no **llamé** por nadie. **Desamarré** una balsa con las manos y con los dientes. Pero al tirarla a popa, **reventó**. (p. 127)

Quando **tornò** in coperta, la gracile Enteli affondava come un pesante feretro. Piñeiro **sentì** chiamare nomi mai sentiti prima di allora. Le voci di alcuni compagni sembravano provenire dall'aldilà. “Io non **ho chiamato** nessuno. **Ho slegato** un canotto con le unghie e con i denti. Ma nel tirarlo a poppa **è scoppiato**”.

Rezaba para que me dejasen criar a los hijos. Pero **llegó** ya un momento en que rezaba para perder el sentido. Para no seguir despierto. No quería ser testigo de lo que me estaba pasando. Y entonces **apareció** un barquito pintado de rojo (p. 141).

Pregavo perché avevo dei figli da crescere. Ma poi **è arrivato** un momento in cui pregavo solo per perdere i sensi. Non ce la facevo più a restare sveglio. Non volevo essere testimone di quello che mi stava succedendo. E poi **è apparsa** una barca dipinta di rosso.

5.4.4. Rimandi intertestuali

Nel testo sono presenti diversi rimandi intertestuali, che spaziano dalla letteratura al cinema e dall'arte alla musica. In sede di traduzione sono stati suddivisi in due macrocategorie, in base alla presenza o meno di un corrispettivo già consolidato in italiano, sebbene ciascun

riferimento abbia poi richiesto una strategia traduttiva ad hoc.

Tra i richiami intertestuali che presentano già una traduzione in italiano si annoverano:

- Il riferimento a un film degli anni '60, *El hombre que mató a Liberty Valance*, in italiano *L'uomo che uccise Liberty Valance*: “Fijate en el andar de Castro, dijo Regueiro. Parece el hombre que mató a Liberty Valance” (p. 25).
- Un'allusione alla figura brechtiana di Madre Coraggio, cui viene paragonata la madre del naufrago Benito Silva: “era la Madre Coraje de las pescaderas” (p. 138).
- Un rimando al dipinto del pittore romantico britannico William Turner, *Il molo di Calais*, noto in spagnolo come *El embarcadero de Calais* (p. 30): “El embarcadero era el de Calais. Lo pone allí, en el letrero”. Sebbene il titolo della tela non venga mai menzionato in modo diretto, è importante coglierne il riferimento per fornire una traduzione di *embarcadero* che richiami il titolo con cui il quadro è noto in Italia: “Ma lui era ancora in mezzo al temporale, o fece finta di non sentire: il molo era quello di Calais. C'è scritto nella targhetta”.
- Il riferimento al film western italiano anni '60 *Per qualche dollaro in più*, conosciuto in Spagna come *La muerte tiene un precio* (p. 44). In questo caso, poiché nel titolo italiano viene meno il rimando alla morte, si è resa necessaria una strategia di adattamento, per riprodurre nella lingua di arrivo l'effetto comico della battuta di Regueiro alla vista dell'amico in ospedale. La scelta finale è dunque ricaduta su una pellicola statunitense dello stesso periodo, conosciuta in Italia con il titolo di *La notte dei morti viventi*.

Tra i rimandi intertestuali che non presentano una traduzione in italiano figurano invece:

- *L'Etnografía* di Vicente Risco (p. 125), il cui titolo è stato riportato in lingua originale, in assenza di un corrispettivo nella lingua d'arrivo.
- Le varie epigrafi all'inizio di ciascun racconto, di cui è stata offerta una traduzione in italiano.
- Un rimando a un'opera di Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, rimasta inedita in Italia, come gran parte della produzione del padre del nazionalismo galiziano: “¿Cuántos tacos tiene esa princesa en cada pierna? Los viejos no deben enamorarse, Castriño” (p. 28). Anche se la funzione metaletteraria del riferimento

sottinteso viene persa nella lingua d'arrivo, si è optato per una traduzione aderente al testo di partenza: “Quanti anni per gamba ha la tua principessa? I vecchi non devono innamorarsi, Castriño”.

- Il richiamo a *Green green grass of home*, una canzone degli anni '60 di Tom Jones cui il narratore de *La mano del emigrante* allude nel rievocare l'amico cantante Ruán: “Cuando él cantaba en el Old Crow a la verde, verde hierba de la tierra natal, el tapete aterciopelado se agrandaba como un prado a la luz de la luna” (p. 21). Anche in italiano, si è deciso di adattare il contenuto analogamente a quanto fatto dall'autore nel testo di partenza: “Quando all'Old Crow cantava ai verdi, verdi prati della terra natale, il panno del tavolo da biliardo si espandeva come una distesa erbosa illuminata dalla luna”.

5.5. Possibile collocazione editoriale

Nonostante il successo de *Il lapis del falegname* e *La lingua delle farfalle*, entrambi pubblicati ne *I Narratori* di Feltrinelli, collana che ha accolto numerosi autori di culto, l'interesse dell'editoria italiana nei confronti di Rivas pare essersi interrotto dopo la pubblicazione de *I libri briciano male* nel 2009 (cfr. § 2.4.). Eppure, la qualità letteraria della sua opera è ormai consolidata: ne sono una dimostrazione i continui riconoscimenti canonici ottenuti all'interno del sistema letterario galiziano e iberico, nonché il notevole successo riscosso sul mercato statunitense, dove la percentuale di titoli tradotti ogni anno si aggira intorno al 3%.³² Alla luce di tali considerazioni, si è ritenuto opportuno, in questa sede, procedere a un'analisi del panorama editoriale italiano per trovare una possibile collocazione a *La mano del emigrante*, nella speranza di restituire all'autore la meritata attenzione anche nel nostro Paese.

Nell'analisi delle case editrici potenzialmente più inclini ad accogliere la proposta di traduzione, si è cercato di tenere conto, oltre che del catalogo e della linea editoriale seguita, anche dell'esistenza di eventuali collane in cui l'opera potrebbe trovare spazio. Dal punto di vista editoriale, infatti, la collana “è uno strumento che permette di classificare la produzione e di canalizzare le varie tendenze di scrittura in seno a un progetto editoriale” (Elefante, 2012: 60). Quanto più, dunque, la proposta di traduzione apparirà coerente con il progetto intellettuale e commerciale della casa editrice, maggiori saranno le possibilità di un responso

³² Cfr.: <https://archipelagobooks.org/about/> [Ultimo accesso: 8/02/2023].

positivo da parte di quest'ultima (*ibid.*: 61).

Premesso che la collana *I Narratori* di Feltrinelli, che raccoglie libri di grandi autori di tutto il mondo, sarebbe la collocazione editoriale ideale anche per questo libro, garantendo una continuità con le opere già pubblicate, esistono altre realtà che potrebbero rivelarsi adatte. La ricerca è stata orientata secondo due principali criteri: la presenza di pubblicazioni rilevanti (per affinità tematica o per la provenienza geografica degli autori) e l'esistenza di collane particolarmente idonee ad accogliere al loro interno *La mano del emigrante*.

Guanda

Fondata da Ugo Guanda e attiva a Parma dal 1932, la casa editrice si distingue fin dagli esordi per la sua linea editoriale originale e innovativa, nonché per una spiccata sensibilità verso il nuovo e una meticolosa attenzione alla qualità letteraria dei titoli pubblicati. Accanto ai grandi scrittori del Novecento e ad autori della *new fiction* inglese, della *chemical generation* e della fiorente scena culturale latinoamericana, nel ricco catalogo di narrativa straniera di Guanda figura un'ampia rosa di scrittori iberici quali Almudena Grandes, Javier Cercas, Fernando Aramburu e Manuel Vilas. La collana *Narratori della fenice*, nella quale sono confluite le opere che portano la firma dei quattro autori appena citati, potrebbe potenzialmente offrire uno spazio anche a Rivas che, come i suoi connazionali affronta il tema della memoria storica e familiare, scrivendo dalla marginale prospettiva galiziana. Dopo il successo di Aramburu, che ha conferito visibilità alla realtà storica, culturale e linguistica dei Paesi Baschi, Guanda potrebbe mostrarsi propensa a scommettere sulla Galizia e sull'autore che ne incarna la più illustre voce contemporanea.

Gran Vía

Fondata a Narni (TR) nel gennaio del 2006, ha da sempre dimostrato una spiccata vocazione iberistica, rivolgendo la sua attenzione sia alla narrativa contemporanea latinoamericana sia a quella spagnola, in tutte le sue lingue ufficiali: castigliano, catalano, euskera e galego. Attualmente, la collana più interessante ai fini della proposta, risulta essere *Gran vía original*, che raccoglie l'eredità di due collane che hanno segnato gli inizi dell'attività editoriale di Gran Vía: *be alta* e *M30*. Quest'ultima, in particolare, ha accolto alcuni grandi autori galiziani come María Reimóndez (*Il club della calzetta*, 2007, tr. it. A. Castellucci) e Suso de Toro (*Uomo*

senza nome, 2008, tr. it. F. Angelli). Il pubblico di Gran Vía, come si legge nella pagina web della casa editrice,³³ è un pubblico “interessato al mondo che lo circonda e attento a una narrativa di alto ed elegante intrattenimento”, un profilo perfettamente in linea con il lettore modello di Manuel Rivas.

Safarà Editore

Casa editrice indipendente, la cui produzione narrativa e saggistica spazia negli ambiti letterari e disciplinari più diversi, si presenta come una realtà innovativa e poliedrica, che potrebbe adattarsi a un autore come Rivas. Nella collana di narrativa, spicca ad esempio il galiziano Julián Ríos, autore del romanzo *Corteo di ombre* (2022, tr. it. Bruno Arpaia), scritto negli anni del franchismo e rimasto a lungo inedito, ambientato nella città immaginaria di Tamoga, “in una suggestiva evocazione della Galizia”³⁴. Cifra distintiva di Safarà è il design del libro, che propone per molti titoli un inconsueto taglio obliquo, in linea con la volontà della casa editrice di pubblicare opere trasversali e imprevedibili, invitando il lettore a osservare la realtà da prospettive inedite. In tal senso, l’orientamento orizzontale della copertina de *La mano del emigrante* e dell’*álbum furtivo*, il cui fine è offrire a chi legge un punto di vista alternativo attraverso lo sguardo “obliquo” dell’emigrante, oltre ad essere altamente compatibile con il progetto intellettuale di Safarà, potrebbe prestarsi anche alla sua originale idea di design editoriale.

5.5.1. Proposta editoriale

Nel sistema editoriale odierno, la proposta di pubblicazione di un’opera straniera può provenire dallo stesso traduttore, che opera in veste di scout indipendente. L’iter da seguire prevede innanzitutto la stesura di una scheda di lettura, un documento che illustra brevemente le principali caratteristiche dell’opera in questione: titolo, autore (con cenni biografici), anno di pubblicazione, genere di appartenenza, numero di pagine, contenuto e un commento personale che metta in luce la qualità dell’opera proposta nonché le sue potenzialità nel mercato editoriale di destinazione. Tuttavia, prima di stilare una proposta editoriale è bene, per il traduttore, informarsi sulla disponibilità dei diritti stranieri contattando la casa editrice

³³ Cfr. <https://www.gran-via.it/gran-via/> [Ultimo accesso: 8/02/2022].

³⁴ Cfr. <https://www.safaraeditore.com/catalogo/sample-product/corteo-di-ombre-julian-rios/> [Ultimo accesso: 8/02/2022].

di pubblicazione. In caso di “via libera”, è possibile procedere con l’invio della scheda di lettura alle case editrici che potrebbero essere interessate a pubblicare l’opera nel proprio paese. La scheda di lettura, solitamente corredata di un breve estratto tradotto e accompagnata da un’e-mail di presentazione del traduttore, sarà sottoposta al vaglio della casa editrice che, nel caso di un responso positivo, provvederà all’acquisto dei diritti. Di seguito, si riporta un esempio di scheda di lettura per l’opera oggetto del presente elaborato.

5.5.1.1. Scheda di lettura

Titolo dell’opera:	<i>La mano del emigrante</i> (traduzione dell’autore dell’ed. galiziana <i>A man dos paños</i>)
Autore:	Manuel Rivas (La Coruña, 1957): narratore, poeta e giornalista, è lo scrittore galiziano contemporaneo per eccellenza. Tra le sue opere più acclamate si annoverano il celebre racconto <i>La lingua delle farfalle</i> (Feltrinelli, 2005) portato sul grande schermo da José Luis Cuerda, e i romanzi <i>Il lapis del falegname</i> (Feltrinelli, 2000), tradotto in oltre trenta lingue e premio della Critica spagnola, e <i>I libri bruciano male</i> (Feltrinelli, 2009).
Anno di pubblicazione:	2001 (ed. galiziana 2000)
Genere:	Racconto
N. di pagine:	152
Trama:	Che cos’hanno in comune un emigrante e un naufrago? Entrambi sospesi sul confine tra il qui e l’altrove, tra la vita e la morte, tra l’attaccamento e la perdita, sono accomunati da un primordiale istinto di sopravvivenza e un irriducibile desiderio di vita. Di una nuova vita. Se poi calate nel contesto della Galizia, da sempre terra di emigranti e marinai, il legame tra queste due figure si fa ancora più forte. <i>La mano del emigrante</i> , il racconto che dà il titolo al libro, è imperniato sulla vicenda dell’emigrante galiziano Castro, barelliere in un ospedale nella Londra degli anni ’80, il cui passato è segnato dagli orrori della Guerra civile spagnola. Al migliore amico, voce narrante della storia, è affidato il doloroso compito di ricostruirlo, dopo essere miracolosamente scampato a un incidente che per Castro, invece, è stato fatale. A guidarlo, un groviglio di ricordi e il misterioso tatuaggio di un uccello marino impresso sulla

mano dell'amico. La stessa mano che fino a poco tempo prima assicurava i pazienti del Saint Thomas, ma anche la mano con cui, anni addietro, Castro aveva tentato, invano, di salvare la sorella dalle fauci del mare. Ed è proprio il mare, con i suoi artigli affilati, a fare da sfondo alle testimonianze dei marinai protagonisti de *Los náufragos*, scampati innumerevoli volte alle grinfie dell'oceano, perennemente in bilico tra due mondi, quello dei vivi e quello dei morti. Ad aleggiare su tutti i personaggi è la *morriña*, sorella della portoghese *saudade*. Una viscerale malinconia dietro la quale si cela sempre una storia di distacco di perdita, che trova una perfetta rappresentazione nelle fotografie in bianco e nero dell'*Álbum furtivo*, non una semplice raccolta di immagini, ma la storia di uno sguardo, quello solitario e malinconico dell'emigrante.

Commento:

La mano del emigrante scaturisce da un “corpo a corpo”, un incontro fertile tra giornalismo, fotografia e letteratura. Manuel Rivas si dimostra un abile “contrabbandiere di generi”, come a lui stesso piace definirsi, in linea con la sua personale idea di scrittura. Una scrittura poetica e intima, poco avvezza agli schemi e ai compartimenti stagni, chiamata a guidare lo sguardo alla scoperta del lato nascosto della realtà. Come la luce del faro che, con il suo fascio luminoso, accompagna il viaggio dell'emigrante e indica al marinaio la rotta sicura.

CONCLUSIONI

Si entra a mani nude, in un testo, senza sapere nulla, e si esce dalla traduzione con qualcosa in più che abbiamo scoperto sulla nostra lingua, sulle sue insospettite risorse, sui suoi tesori nascosti.

Yasmina Melaouah, *L'arte di esitare*

Obiettivo del presente elaborato è stato presentare una proposta di traduzione di *La mano del emigrante* di Manuel Rivas, massimo esponente della narrativa galiziana contemporanea, dalla prolifica produzione letteraria e giornalistica. Nonostante la straordinaria risonanza internazionale dell'autore, che ha toccato il suo apice con la raccolta di racconti *Qué me queres, amor?* (1995) e il romanzo *O lapis do carpinteiro* (1998), molte delle sue pubblicazioni risultano ancora inedite in Italia. L'elaborato, dunque, ha preso le mosse dalla volontà di "promuovere" nel nostro Paese l'opera di Rivas e il suo sistema letterario di appartenenza, quello galiziano, da lungo tempo relegato in una posizione periferica.

Per meglio comprendere l'evoluzione del sistema e la posizione di Rivas nello stesso, si sono ricostruite, nel primo capitolo, le principali tappe della storia della letteratura galiziana, un percorso accidentato durante il quale si sono susseguiti, a fasi alterne, silenzio e stigmatizzazione, splendore e rinascita. Ci si è soffermati, in particolare, sugli ultimi decenni, segnati da profondi cambiamenti strutturali dovuti a due eventi spartiacque: da un lato, la morte del dittatore Franco nel 1975, che ha sancito la fine di un quarantennio di censura e repressione del galego, dall'altro, l'approvazione dello statuto di autonomia della Galizia nel 1981, che ha determinato una nuova percezione identitaria di quella società e ha creato un contesto legislativo favorevole alla riabilitazione e alla valorizzazione del galego nella letteratura e in tutti i campi del sapere.

Nonostante i numerosi riconoscimenti canonici ottenuti nell'arco degli ultimi decenni, il sistema letterario galiziano subisce ancora oggi l'influsso di una "fuerte corriente centripeta" (Dasilva, 2009: 146) che privilegia il castigliano come lingua letteraria, con evidenti ripercussioni sulla proiezione estera delle sue opere, fagocitate dalla voracità endocentrica del sistema dominante. Una realtà conosciuta anche da un autore consacrato come Manuel Rivas, che impiega il galego per la quasi totalità della sua produzione letteraria, ricorrendo all'autotraduzione o alla traduzione allografa per oltrepassare i confini della Galizia e approdare sia sul mercato spagnolo sia su quello estero, dal momento che molti suoi traduttori

si servono dello spagnolo come lingua ponte. Un fenomeno fortemente condizionato dalla situazione diglossica del galego rispetto al castigliano, analizzata nel capitolo 2 da una prospettiva di traduzione e che meriterebbe di essere ulteriormente approfondita in un'altra sede, confrontando il caso specifico di Rivas con quello di altri autori galiziani e rapportando, in tal senso, la situazione del galego a quella del catalano e dell'euskera.

Anche per la traduzione proposta nel presente elaborato si è fatto riferimento alla versione in castigliano del testo primigenio, *La mano del emigrante* (2001), uscita un dopo la pubblicazione di *A man dos paños* (2000). Trattandosi, comunque, di un'autotraduzione, il testo possiede una spiccata impronta autoriale, come dimostra anche l'aggiunta di un prologo firmato dallo scrittore. Già dopo una prima lettura, ci si accorge che *La mano del emigrante*, pur possedendo un'indiscussa qualità letteraria che le conferisce una condizione di universalità, è un'opera profondamente radicata nel contesto galiziano per la presenza di temi quali l'emigrazione, l'identità, il mondo marinaresco e il sentimento della *morriña*.

L'intero lavoro di traduzione, dunque, si è poggiato sulla volontà di preservare l'alterità del testo di partenza, senza ricorrere alle "scorciatoie" offerte da strategie addomesticanti e senza cedere all'impulso etnocentrico di semplificare, annullando la diversità e perseguendo il dogma della scorrevolezza a ogni costo. Tale approccio, ha richiesto in qualche occasione l'inserimento di una nota a piè di pagina, non segno indelebile della disfatta del traduttore davanti all'intraducibile, ma piuttosto "spia della differenza", a volte incommensurabile, tra le lingue (Chiurazzi, 2014); una differenza che va salvaguardata, specie in casi come questi.

Fondamentale ai fini della traduzione è stato il lavoro di approfondimento sulla poetica e il pensiero dell'autore, così come inestimabile è stata la ricchezza dell'incontro con lui, un'esperienza che ha senz'altro apportato un valore aggiunto alla stesura dell'elaborato. Allo stesso modo, la permanenza in Galizia e l'accurata analisi del testo di partenza hanno permesso di affrontare il processo traduttivo con più consapevolezza e strumenti.

Dopo aver esposto e giustificato le scelte traduttive, si sono riportate alcune considerazioni emerse durante la fase di scouting. Comprendere le modalità di funzionamento della filiera del libro e conoscere il mercato editoriale estero e autoctono sono infatti competenze estremamente utili per chi vuole intraprendere la professione di traduttore letterario. A seguito di una breve analisi del panorama editoriale italiano, si è quindi proceduto a individuare le

case editrici maggiormente inclini ad accogliere la proposta di traduzione, dopo averne studiato catalogo e linea editoriale, tenendo conto altresì della presenza di collane rilevanti. Il presente progetto di tesi, in definitiva, ha offerto l'opportunità di misurarsi con una proposta di traduzione potenzialmente pubblicabile, la cui utilità potrebbe pertanto non essere circoscritta alla sola finalità accademica.

Non resta dunque che chiudere l'elaborato con l'augurio che le opere di Rivas tornino presto a vedere la luce sugli scaffali delle librerie italiane, e che la letteratura galiziana continui la sua straordinaria fase di espansione, nella speranza che la sua crescente proiezione internazionale interessi il nostro Paese in misura sempre maggiore.

ABSTRACT

The aim of the present study is to examine and translate into Italian *La mano del emigrante* (2001) by Manuel Rivas. The novel was originally published in Galician under the title *A man dos paños* (2000) and it was later translated into Spanish by the author himself.

La mano del emigrante is divided into three parts: a fictional story (after which the book is titled), a photographic story (“El álbum furtivo”), and a journalistic story (“Los naufragos”). Emigration and shipwreck – two apparently unconnected experiences – are in fact the unifying threads of the book. Both emigrants and sailors, the “ghosts” of Galician history, are liminal beings who inhabit the borderland between home and away, life and death, attachment and loss.

The first chapter of this work offers a brief overview of Galician literature, which is a crucial step in understanding the author’s position in the literary canon. The second chapter focuses on Manuel Rivas biography and his publishing history. This section also includes an interview to Dolores Vilavedra, professor of Galician literature and translator into Spanish of many Rivas’ works, and an interview to Manuel Rivas. The third chapter provides an analysis of the source text focusing on paratextual elements, plot, style and themes, such as emigration and displacement, identity, the unknown world of Galician seamen, trauma, memory and the feeling of *morriña*. The fourth chapter deals with the translation of the novel, which will be discussed and analyzed in the fifth and final chapter.

RESUMEN

El presente trabajo pretende examinar una obra de Manuel Rivas, *La mano del emigrante* (2001), y proponer su traducción al italiano. El texto, que apareció originalmente en gallego con el título de *A man dos paíños* (2000) y que luego se tradujo al castellano por el propio autor, se presenta como un tríptico compuesto por un relato de ficción que da título al libro, un relato fotográfico, “El álbum furtivo”, y un relato periodístico titulado “Los naufragos”.

En el libro se entretajan dos hilos conductores: la emigración y el naufragio, dos experiencias aparentemente inconexas, pero en realidad íntimamente relacionadas una con otra, más aún si se enmarcan en el contexto gallego. Emigrantes y marineros son, de hecho, las dos grandes presencias-ausencias de la historia gallega, seres fronterizos que habitan el territorio liminal entre el aquí y el allá, entre la vida y la muerte, entre el apego y la pérdida.

Partiendo de un breve recorrido por la literatura gallega, esencial para comprender la posición del autor en el canon, el trabajo continuará con un capítulo centrado en la figura de Manuel Rivas, en el que se trazará su biografía, su trayectoria editorial, su obra y su poética. El segundo capítulo incluirá, además, dos entrevistas que se realizaron durante una estancia de investigación en Galicia: la primera a Dolores Vilavedra, catedrática de literatura gallega y traductora de Rivas, y la segunda al propio autor. En el tercer capítulo se presentará un análisis del texto fuente: del paratexto a la trama, pasando por el estilo y los temas, cuales la emigración, la identidad, el naufragio, el mundo marinero, el trauma, la memoria y la morriña. En el cuarto capítulo se incluirá la traducción completa de la obra, que se analizará y comentará en el quinto y último capítulo, donde se destacarán los principales problemas de traducción y las estrategias adoptadas a la hora de trasladar el texto al italiano.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, A. L. (2014). “Circuitos de edición de la producción literaria gallega traducida. Propuesta de un modelo de sistematización”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 21, 165-181.
- Arduini, S., Carmignani, I. (eds.) (2019). *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre: esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Bruno Mondadori.
- Berman, A. (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet.
- Carballo Calero, R. (1981). *Historia da literatura galega contemporánea, 1908-1936*. Vigo: Galaxia.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Castelao, A. D. R. (1994). *Sempre en Galiza*. Vigo: Galaxia.
- Castellucci, A. (2014). “La sovrapposizione semantica di *morriña* e *saudade*” in P. Canettieri e A. Punzi (ed.), *Dai pochi ai molti: studi in onore di Roberto Antonelli*. Roma: Viella, 521-533.
- Castro, L. (2003). “Un decálogo de mariñeiro” en *Cadernos Grial. Un mar de literatura*, 23-29.
- Castro, R. d. (1993). *Follas novas*. Vigo: Galaxia.
- Castro, R. d. (1995). *Cantares gallegos*. Vigo: Galaxia.
- Castro, R. d. (2021). *En las orillas del Sar*. Madrid: Cátedra.
- Castro-Vázquez, I. (2004). *El lenguaje ecológico de Manuel Rivas: retransca, resiliencia y reexistencia*: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185001/datastream/PDF/view>
- Cattaneo, S. (2013). “Premi letterari e traduzioni (1990-2012): il caso Spagna-Italia”, *Tintas, Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, 135-200.
- Cavagnoli, F. (2012). *La voce del testo*. Milano: Feltrinelli.
- Cavagnoli, F. (2019). “Traduzione come ospitalità”, *retabloid – la rassegna culturale di Oblique*, 2019, 34-35.
- Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi editore.

- Chiurazzi, G. (2014). “La nota del traduttore, spia della diversità”, *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, 7.
- Clifford, J. (1992). “Travelling Cultures” in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treicheer (eds.), *Cultural Studies*. London-New York: Routledge, 96-116.
- Crisafulli, E. (2005). *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 447-463.
- Dasilva, X. M. (2009). “Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?”, *Quaderns: Revista de Traducción*, 16, 143-156.
- Dasilva, X. M. (2015). “La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas”, *TRANS: revista de traductología*, 2(19), 171-182.
- Dasilva, X. M. (2019). “Manuel Rivas, autotraductor traducido: *As voces baixas / Las voces bajas / The Low Voices*”, *Sendebarr*, 30, 61-82.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Even-Zohar, I. (1979). “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 1(1/2), 287-310.
- Fassanelli, R. (2018). “Narrativa galega e guerra civil: considerazioni su *Os mortos daquel verán* di Carlos Casares”, *Orillas. Revista d'ispanística*, 7, 31-44.
- Fernández Martínez, A. (2020). “Novas visións socioliterarias da saudade: a súa desmitificación e crítica na obra de Seoane, Valente e Rivas”, *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 23, 123-139.
- Feroldi, D., Dal Pra, E. (2011). *Dizionario Analogico della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Ferreiro, C. E. (2021). *Longa noite de pedra*. Vigo: Xerais.
- Folkart, J. A. (2008). “Itinerant Identities: Galician Diaspora and Genre Subversion in Manuel Rivas's *A man dos paños*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(1), 5-29.
- Gangemi, G. (2018). “La emigración gallega hacia el Reino Unido: el caso de *La mano del emigrante* de Manuel Rivas” en C. Luna Sellés y R. Hernández Arias (eds.), *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Berlín: Peter Lang Suiza, 969-984.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- González Fernández, H. (2019). *Rosalía feminista*. Vigo: Xerais.
- González Arce, T. (2002). “La mano y los paños”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 124, 158-161.

- Hernández Borge, J., González Lopo, D.L. (2013). “La diáspora de los gallegos” en J. Hernández Borge y D.L. González Lopo (eds.), *Gallegos en la diáspora: éxodos y retornos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 9-14.
- Hooper, K. (2011). *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kim, Y.-S. (2006). “Migrancy, Memory and Transplantation in Manuel Rivas's *La mano del emigrante*”, *Hispanic Research Journal*, 7(2), 113-126.
- Kobiela-Kwaśniewska, M. (2016). “La radiografía del mundo marinero gallego en la narrativa de Manuel Rivas” en J. Wilk-Racięska, M. Kobiela-Kwaśniewska y L. J. (eds.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispanicos. Vol. 1, Literatura (poesía y narrativa)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 119-133.
- Liikanen, E. (2012). “*La mano del emigrante* y *El álbum furtivo* de Manuel Rivas como memoria ejemplar” en S. Lakhdar (ed.), *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*. París: Índigo, 128-138.
- Linares, L. (2021). “A tradución como ponte cultural ou como unha viaxe a través da mente dos lectores? A recepción das traducións ao inglés das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar”, *Viceversa: revista galega de traducción*, 21, 63-91.
- Mera Herbello, H. (2004). “A literatura infantil e xuvenil en Galicia cara a unha restructuración do sistema literario”, *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 10, 139-156.
- Miller, S. (2004). “Graphic-Lexical Dialogue in Marías and Rivas”, *Romance Quarterly*, 51(2), 97-110.
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moreiras-Menor, C. (2008). “Galicia Beyond Galicia: *A man dos paños* and the End of Territoriality” en B. Sampedro Vizcaya y S. Doubleday (eds.), *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. Oxford: Berghan Books, 136-160.
- Murado, M.-A. (2008). *Otra idea de Galicia*. Barcelona: Debate.
- Nida, E. (1964). *Towards a science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Nord, C. (1991). *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- Noyaret, N. (2012). “Llanto por los naufragos de su tierra: *Naufragio* (Suso de Toro) y *La mano del emigrante* (Manuel Rivas)” en S. Lakhdari (ed.), *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*. París: Índigo, 67-80.

- Pereda, M. (2022). “Manuel Rivas: «Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir»”, *Jot Down*, marzo: <https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>
- Pereiro, X. M. (2003). “Manuel Rivas asegura que la poesía es «el taller donde nace todo»”, *El País*, 20 diciembre: https://elpais.com/diario/2003/12/20/cultura/1071874804_850215.html
- Pintos Villar, X. M. (1853). *A gaita gallega*. Pontevedra: Imprenta de Don José y Don Primitivo Vilas.
- Pittarello, E. (2013). “Nota al testo e del traduttore” in F. García Lorca, *Nozze di sangue*. Venezia: Marsilio, 70-73.
- Polizzi, A. (2013). “La voz del yo en *Las voces bajas* de Manuel Rivas”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 11, 115-131.
- Recalcati, M. (2016). *Incontrare l'assenza: il trauma della perdita e la sua soggettivazione*. Bologna: Asmepa Edizioni.
- Rivas, M. (1997). *El periodismo es un cuento*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (1998). *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (1999). *Ella, maldita alma*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2000). *A man dos paños*. Vigo: Xerais.
- Rivas, M. (2001). *La mano del emigrante*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2003). *El pueblo de la noche y Mohicania revisitada*. Madrid: Punto de lectura.
- Rivas, M. (2004). *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid: Suma de Letras.
- Rivas, M. (2005a). *Una espía en el reino de Galicia*. Madrid: Aguilar.
- Rivas, M. (2005b). *La lingua delle farfalle*. Milano: Feltrinelli.
- Rivas, M. (2008). *A cuerpo abierto*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2009). *A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua*. A Coruña: Real Academia Galega.
- Rivas, M. (2012). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2018a). *Contra todo esto: un manifiesto rebelde*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2018b). “Por unha Xunta menos eficaz”. *Luzes*, 21 abril.
- Rivas, M. (2020). *Zona a defender*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2021). “A muller que camiña na liña do horizonte”, *Boletín da Real Academia Galega*, 382, 107-109.

- Rivas, M. (2022). “Por una luciérnaga (La ecología de las palabras en el manuscrito de la tierra)”: https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/rivas.htm
- Rodríguez Alonso, M. (1991). “Lenguas y literaturas gallegas desde 1975”, *Revista de lenguas y literatura catalana, gallega y vasca*, 1, 63-71.
- Rodríguez Alonso, M. (2002). *Historia de la literatura gallega*. Madrid: Acento.
- Rojo, G. (2005). “El español de Galicia” en R. Cano (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 1087-1101.
- Serianni, L. (2006). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Novara: De Agostini.
- Sontag, S. (2004). *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.
- Tarrío Varela, A. (1985). “Síntesis de la historia de la literatura gallega”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 32-33, 7-26.
- Tejada, A. (2003). “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»”, *Babab*, 19: <https://www.babab.com/no19/rivas.php>
- Tiberii, P. (2018). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli.
- Vázquez, X. L. (ed.) (2019). *Máis Nunca Máis. Manifestos, proclamas, panfletos, discursos e comunicados*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- Vaz, J. (2011). “El álbum furtivo, una ventana sobre el individuo. Pulsión escópica y deseo de conocimiento” en N. Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*, Vol. I. Berlin: Peter Lang, 384-392.
- Vaz, J. (2012). “Lo humano en la obra de Manuel Rivas: un puente entre lo gallego y lo universal” en O. Rodríguez González y L. Mariño Sánchez (eds.) *Novas achegas ao estudo da cultura galega II*. A Coruña: Universidade da Coruña, 203-214.
- Vilavedra, D. (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Xerais.
- Vilavedra, D. (2007). “Para una cartografía de la narrativa gallega actual”, *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 4(1), 7-15.
- Vilavedra, D. (2010). *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Xerais.
- Vilavedra, D. (2011a). “La obra literaria de Manuel Rivas: Notas para una lectura macrotectual”, *Romance Notes*, 51(1), 87-96.
- Vilavedra, D. (2011b). “Memoria y postmemoria: la elaboración literaria de la Guerra civil en la narrativa gallega”. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos, *Memoria Académica*: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2803/ev.2803.pdf

Vilavedra, D. (2012). “Cartografiando la narrativa gallega contemporánea: la posición de Manuel Rivas y Suso De Toro en el sistema literario” en S. Lakhdari (ed.), *Voces de Galicia: Manuel Rivas y Suso de Toro*. París: Índigo, 20-41.

Vilavedra, D. (2013). “Literatura galega: un fenómeno proteico”, *Grial: revista galega de cultura*, 200, 103-11.

Vilavedra, D. (2015). “A emigración cara a Europa na literatura galega” en J. Hernández Borge y D. L. González Lopo (eds.), *Emigración y literatura: historias, experiencias, sentimientos: actas del coloquio internacional*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 187-201.

Vilavedra, D. (2022). “La narrativa gallega del siglo XXI: entre la expansión cuantitativa y los desafíos cualitativos”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 912, 2-6.

Zingarelli, N. (2023). *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

SITOGRAFIA

Archipelago Books

<https://archipelagobooks.org/about/> [Ultimo acceso: 8/02/2023].

Asociación Galega de Editores (AGE)

<https://www.editorasgalegas.gal/es/editoriales/> [Ultimo acceso: 26/01/2023].

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<https://www.cervantesvirtual.com> [Ultimo acceso: 15/02/2023].

Consello da Cultura Galega, “Hand in hand with nature / Galicia: a literature to explore”

https://www.youtube.com/watch?v=ahrLd_SeCCQ [Ultimo acceso: 10/12/2022].

Diccionario de la lengua española | Real Academia Española

<https://dle.rae.es> [Ultimo acceso: 15/02/2023].

Diccionario | Real Academia Galega

<https://academia.gal/diccionario> [Ultimo acceso: 19/02/2023].

El Correo Gallego, 2013. “Manuel Rivas: «La lengua es como un almeiro donde se crían los

seres del mar»”

<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/manuel-rivas-lengua-es-un-almeiro-donde-crian-seres-mar-INCG810697> [Ultimo accesso: 17/01/2023].

Feltrinelli Editore: *La lingua delle farfalle*.

<https://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/la-lingua-delle-farfalle/#descrizione>

[Ultimo accesso: 10/12/2022].

“Gabriel García Márquez y Pablo Neruda en París (1971)”

https://www.youtube.com/watch?v=sks_F8fLNVs [Ultimo accesso: 10/12/2022].

Gran Vía

<https://www.gran-via.it/gran-via/> [Ultimo accesso: 8/02/2022].

Grupo Anaya

<https://www.grupoanaya.es/quienes-somos> [Ultimo accesso: 10/12/2022].

Grupo Prisa

<https://www.prisa.com/es> [Ultimo accesso: 10/12/2022].

Revista CTXT Contexto y acción

<https://ctxt.es/es/20150115/redaccion/36/Cuentas-quiénes-somos.htm?tpl=11> [Ultimo acceso: 9/12/2022].

Revista Luzes

<https://revistaluzes.com/prendamos-as-luzes/> [Ultimo accesso: 9/12/2022].

RTVE, “Un país para leerlo: entrevista a Manuel Rivas”

<https://www.rtve.es/play/videos/un-pais-para-leerlo/entrevista-a-manuel-rivas/6742760/> [Ultimo accesso: 29/12/2022].

Safarà Editore

<https://www.safaraeditore.com> [Ultimo accesso: 8/02/2022].

Vocabolario Treccani

<https://www.treccani.it/vocabolario/> [Ultimo accesso: 15/02/2023].

Xunta de Galicia, “Decreto 79/2010, do 20 de maio, para o plurilingüismo no ensino non universitario de Galicia”.

<https://www.edu.xunta.gal/portal/node/939> [Ultimo acceso: 10/12/2022].

Xunta de Galicia – Portal educativo

[https://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20PARA SEMPRE/3 FOLLAS NOVAS/FOLLAS NOVAS.pdf](https://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20PARA%20SEMPRE/3_FOLLAS_NOVAS/FOLLAS_NOVAS.pdf) [Ultimo acceso: 24/01/2023].

Zetaesse, 2022. “«Tradurre è farci caso»: entrevista con Susanna Basso”.

<https://www.zetaesse.org/post/intervista-susanna-basso> [Ultimo acceso: 30/01/2023].