

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

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

TESI DI LAUREA

in Traduzione Editoriale dallo Spagnolo in Italiano

Il romanzo storico *crossover*.

***El armiño duerme* di Xosé Antonio Neira Cruz:**

proposta di traduzione in italiano.

CANDIDATO:

Sara Bolzoni

RELATORE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE:

Rafael Lozano Miralles

Anno Accademico 2015/2016

Sessione II

INDICE

Introduzione.....	5
CAPITOLO I – L’autore di <i>El armiño duerme</i> : Xosé Neira Cruz.....	7
1.1. Biografia.....	7
1.2. Le opere principali, i temi e la lingua.....	8
1.2.1. Libri di narrativa.....	9
1.2.2. Racconti contenuti in antologie.....	10
1.3. Intervista all’autore.....	10
CAPITOLO II – <i>El armiño duerme</i> : analisi del testo di partenza.....	31
2.1. Edizioni e struttura.....	31
2.2. Il paratesto.....	32
2.3. Il peritesto.....	33
2.4. Il titolo.....	34
2.5. La trama.....	35
2.6. Spazio e tempo.....	39
2.6.1. Il tempo storico: l’ascesa e il governo di Cosimo I.....	39
2.6.2. I luoghi e gli spazi.....	40
2.7. I personaggi.....	42
2.7.1. Bia de’ Medici.....	42
2.7.2. Cosimo I.....	45
2.7.3. Eleonora Álvarez de Toledo.....	47
2.7.4. Maria e Isabella.....	49
2.7.5. Agnolo Bronzino.....	51
2.7.6. Giulio di Camollia.....	53

2.8. Personaggi secondari.....	54
2.9. I temi.....	55
2.10. Lo stile autoriale.....	58
2.11. Lo stile del romanzo.....	59
CAPITOLO III – <i>El armiño duerme</i> , un romanzo storico <i>crossover</i>	61
3.1. Le caratteristiche della letteratura per ragazzi contemporanea: scrivere per i più giovani.....	61
3.2. I generi e le tematiche attuali.....	62
3.3. Il genere del romanzo storico.....	64
3.4. Il romanzo storico nella letteratura per ragazzi.....	66
3.5. Il rapporto con il presente.....	68
3.6. La figura femminile nel romanzo storico per ragazzi.....	68
3.7. Il fenomeno della letteratura <i>crossover</i>	70
3.8. <i>El armiño duerme</i> , un <i>crossover</i> particolare.....	74
3.8.1. Il genere.....	74
3.8.2. Bia, un personaggio complesso.....	75
3.8.3. Il tema della morte.....	76
3.8.4. L'importanza dell'arte.....	78
CAPITOLO IV – Proposta di traduzione.....	80
CAPITOLO V – Commento alla traduzione.....	162
5.1. Metodologia traduttiva.....	162
5.2. Problemi e strategie di traduzione.....	164
5.2.1. La traduzione del titolo.....	165
5.2.2. Lo stile.....	165
5.2.3. I tempi verbali.....	168
5.2.4. Le figure retoriche.....	168

5.2.5. Modi di dire e uso metaforico del linguaggio.....	171
5.2.6. Problemi lessicali e riferimenti culturali.....	173
5.2.7. Poesie, epigrafi e frammenti in rima.....	176
5.2.8. Gli aspetti grafici del testo.....	178
5.3. Una possibile collocazione nel mercato editoriale italiano.....	178
CONCLUSIONI.....	181
BIBLIOGRAFIA.....	184
SITOGRAFIA.....	187
RESUMEN.....	189
ABSTRACT.....	190

INTRODUZIONE

L'oggetto del presente elaborato è una proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano del romanzo storico ambientato nella Firenze medicea *El armiño duerme* di Xosé A. Neira Cruz, autore spagnolo di narrativa per bambini e ragazzi ancora inedito nel nostro Paese.

La lettura di questo romanzo mi è stata suggerita dalla relattrice, quando alla fine dell'anno scorso, mi sono recata da lei poiché intendevo incentrare il mio elaborato di tesi magistrale sulla traduzione editoriale dallo spagnolo all'italiano. Tra i diversi titoli che mi ha proposto, *El armiño duerme* mi ha conquistata già alla prima lettura e ho quindi deciso di farne l'oggetto della mia tesi. Da quel momento è cominciato un lungo percorso che mi ha portato ad approfondire il mondo della traduzione editoriale e che mi ha regalato moltissime soddisfazioni sia a livello personale che accademico.

Ho infatti avuto la preziosa opportunità di conoscere l'autore presso la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna nell'aprile scorso e di comunicargli personalmente la mia intenzione di tradurre in italiano *El armiño duerme*, uno dei romanzi a cui è più affezionato, data la sua passione per la storia e la cultura del nostro Paese. Neira Cruz è stato molto entusiasta di questa mia scelta e si è reso completamente disponibile per aiutarmi a chiarire qualsiasi dubbio che fosse sorto durante il processo di traduzione. In quell'occasione gli ho comunicato altresì la mia intenzione di fare domanda per il Progetto di tesi all'estero che, in caso di conseguimento positivo, mi avrebbe dato la possibilità di recarmi da lui in Spagna per portare a termine una collaborazione diretta e per fare ulteriore ricerca bibliografica.

Grazie al conseguimento della borsa di studio per il Progetto di tesi all'estero ho poi potuto realizzare il desiderio di lavorare sulla mia proposta di traduzione insieme a lui presso l'Università di Santiago de Compostela, città in cui mi sono recata nell'ottobre del 2016, per una collaborazione che è stata per me di valore inestimabile nonché estremamente importante per la stesura di questo elaborato che si articola in cinque capitoli.

Il primo è dedicato all'autore, con particolare riferimento al suo percorso di formazione accademica e lavorativa, nonché all'insieme di tutte le sue opere finora pubblicate e alle loro principali caratteristiche stilistiche e tematiche. Segue la trascrizione dell'intervista che Neira mi ha

rilasciato durante il mio soggiorno a Santiago de Compostela, grazie alla quale ho avuto la possibilità di rivolgergli domande personali relative all'importanza che egli dà alla lettura, alla letteratura, all'arte, e domande specifiche su alcuni aspetti del romanzo e sui suoi personaggi, con particolare attenzione alla complessa figura della protagonista.

Il secondo capitolo contiene un'analisi approfondita del testo di partenza, operazione previa alla traduzione di fondamentale importanza. Qui vengono presi in considerazione aspetti come il paratesto e il peritesto delle diverse edizioni del romanzo, l'analisi del titolo, la trama, il cronotopo, i personaggi, i temi e lo stile.

Il terzo capitolo è volto ad approfondire altre caratteristiche del romanzo, in particolare il genere letterario e la sua appartenenza all'ambito della letteratura cosiddetta *crossover*. Il capitolo si apre con una breve panoramica sulle principali caratteristiche della letteratura per ragazzi attuale, per passare in seguito ad un'analisi più approfondita del romanzo storico e del romanzo storico per ragazzi. Viene poi analizzato il fenomeno letterario del *crossover* da un punto di vista storico ed editoriale. Infine, si riportano i vari aspetti del romanzo che rendono *El armiño duerme* un romanzo adatto a un pubblico che comprende sia i lettori più giovani che i lettori adulti.

Il quarto capitolo contiene la proposta di traduzione del romanzo in italiano, impaginata rispettando il layout del testo originale, a cui non è stata apportata alcuna modifica data anche l'assenza di illustrazioni all'interno del romanzo.

Infine, il quinto e ultimo capitolo è dedicato al commento alla traduzione. In quest'ultima parte vengono analizzati la metodologia di lavoro e tutti gli aspetti che è stato necessario tenere in considerazione durante la fase traduttiva, nonché i diversi problemi di traduzione che sono stati riscontrati, concernenti lo stile, il lessico e i riferimenti storico-culturali, con le rispettive strategie e soluzioni adottate. Per ogni problema di traduzione vengono riportati in tabella il frammento testuale originale e la rispettiva soluzione in italiano. Il capitolo si conclude con una breve riflessione sulla possibile collocazione della traduzione del romanzo all'interno del mercato editoriale italiano.

CAPITOLO I

L'autore di *El armiño duerme*: Xosé Neira Cruz

1.1. Biografia

Xosé Antonio Neira Cruz nasce a Santiago de Compostela il 2 febbraio 1968. Laureato in Filologia Italiana, ha conseguito inoltre due dottorati: il primo in Scienze della Comunicazione con una tesi dal titolo *Prensa infantil e escolar en Galicia*, discussa nel 2001 presso l'Università di Santiago de Compostela con voto Sobresaliente cum laude e il secondo in Filologia Italiana con una tesi dal titolo *Los albores de la crónica periodística: las crónicas del viaje por España y Portugal de Cosimo III de' Medici (1668-1669) discussa nel 2015 presso l'Università di Santiago de Compostela con voto Sobresaliente cum laude*. Dal 1999 lavora come professore di Giornalismo all'Università di Santiago de Compostela. Oltre alla docenza si dedica a numerose altre attività legate al mondo del giornalismo culturale e dell'editoria.

Le attività che svolge in merito a quest'ultima sono svariate: oltre a essere scrittore di libri destinati principalmente a bambini e ragazzi, è stato redattore della rivista *Tempos*, fondatore della rivista di letteratura per l'infanzia *Fadamorgana* e direttore di collane di libri per giovani lettori, tra cui *Costa Oeste* della casa editrice galiziana Galaxia. Ha collaborato con testate giornalistiche quali *La voz de Galicia* e *Galicia Internacional* e ha scritto anche copioni di trasmissioni radiofoniche; inoltre ha lavorato per la Televisión de Galicia, dove ha condotto un programma per bambini.

Ha fatto parte del comitato esecutivo della IBBY (International Board on Books for Young People) ed è stato menzionato all'interno della stessa IBBY Honour list. Ha coordinato il progetto europeo CampUSCulturae, un'iniziativa promossa dall'Università di Santiago di Compostela e patrocinata dall'Unione Europea che si propone di favorire il dialogo interculturale, la multiculturalità e la conoscenza reciproca attraverso la creazione di piattaforme e progetti che sostengano soprattutto i gruppi sociali, linguistici e culturali minoritari al fine di affrontare il tema della diversità in base a criteri di uguaglianza e cooperazione, rompendo i pregiudizi e gli stereotipi che impediscono una reale conoscenza e comprensione della diversità sociale e culturale che caratterizza il nostro mondo.

Fa parte del gruppo di ricerca Novos Medios del Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Santiago de Compostela e si occupa altresì di ricerca in ambito giornalistico e di analisi e critica letteraria.

L'amore che fin da bambino nutre per l'Italia lo ha portato a realizzare parte della sua formazione accademica presso l'Università di Bologna, dove ha avuto l'opportunità di seguire alcuni corsi tenuti da Umberto Eco e in cui ha conseguito il suo primo dottorato di ricerca. L'Italia fa poi da sfondo a due suoi libri, *Gatos y leones* (2006) e *El armiño duerme* (2002), ambientati rispettivamente a Venezia e Firenze, due città a cui è molto affezionato e in cui si è documentato molto sulla storia e l'arte italiane:

No sé explicar muy bien eso, no tiene muchas explicaciones más allá de que efectivamente la cultura, el arte, la historia de Italia siempre me han interesado mucho y probablemente contribuyeron a que yo decidiese un poco “adoptar” Italia como una segunda patria [...].¹

1.2. Le opere principali, i temi e la lingua

Per quanto riguarda la sua carriera di scrittore, Neira Cruz ad oggi ha pubblicato più di trenta libri e ha vinto numerosi premi letterari. Esordisce all'età di 20 anni con *Ó outro lado do sumidoiro* con cui vince il Premio Merlín nel 1988:

Es un libro gallego que se titula *Ó outro lado do sumidoiro* que vendría a significar algo así como “Al otro lado de la alcantarilla” y es un libro con el que gané el Premio Merlín que es uno de los premios más importantes de la literatura infantil aquí en Galicia.²

Vince nuovamente questo premio nel 2000 con *Las cosas claras*. Nel 1997 e nel 1999 vince il Premio O Barco de Vapor con i romanzi *La estrella de siete puntas* e *Los ojos sin párpados*. Nel 2002 con *O armiño dorme* (versione originale in galiziano di *El armiño duerme*) vince il IV Premio Raíña Lupa, premio per la letteratura per ragazzi conferito dalla provincia di A Coruña; mentre la versione in catalano, *L'Ermini dorm*, è stata inserita nella *IBBY Honour List 2006*. Nel 2004 vince il Premio

¹ Dall'intervista rilasciata dall'autore a Giuditta Senni per la sua tesi di LM dal titolo “Parole in forma di gatto. *Gatos y Leones* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano” discussa nell'a.a. 2013-2014 (p. 8)

² Vedi nota 1, (p. 9)

Lazarillo con *La noche de la reina Berenguela*, libro scritto sotto forma di opera teatrale che trae ispirazione da una tradizione popolare della città di Santiago. E ancora nel 2009, con *Sopa de xarope de amora* vince il premio Manuel María per la letteratura drammatica per l'infanzia.

Nelle sue opere, Neira Cruz tocca numerosi e svariati argomenti in modo sempre originale e creativo, dimostrando una grande versatilità sia tematica che stilistica che gli permette di indirizzarsi a lettori di tutte le età (dai bambini agli adolescenti e giovani adulti). Spazia dai più tradizionali temi quali l'amicizia e l'amore, a temi più delicati come il rapporto con la lettura e la letteratura, il rapporto natura/tecnologia, il rispetto dell'ambiente, ma anche il tema della morte e del suicidio. Molte delle sue opere, in particolare quelle in cui ha inserito maggiori riferimenti autobiografici, sono ambientate in Galizia, la terra natale per la quale sente un forte senso di appartenenza culturale.

Per quanto riguarda il suo rapporto con la lingua della scrittura e della creazione letteraria, Neira Cruz si afferma come un autore bilingue che scrive le proprie opere sia in galiziano che in castigliano. Tuttavia, il galiziano è la sua prima lingua, quella che sente più intima e personale, essendo nato e cresciuto in una famiglia "gallego-parlante". Durante l'intervista rilasciatami nel nostro incontro a Santiago, parlando del suo rapporto con entrambe le lingue, è stato in grado di sintetizzarlo con una bellissima similitudine che rende perfettamente l'idea:

Mis sueños son en gallego, pero el castellano es una lengua absolutamente importante porque ha estado allí siempre desde el principio y porque es una lengua que me impresiona, me encanta, la hablo y la cultivo. Son como dos plantas que han crecido paralelas y tienen hojas distintas pero ninguna se tapa.³

1.2.1. Libri di narrativa

- *Ó outro lado do sumidoiro* (1989). Premio Merlín 1988.
- *Melanio e os paxaros* (1990).
- *Os gatos de Venecia* (1993).
- *Así viviu Rosalía* (1996).
- *Así viviu Castelao* (1996).
- *Así viviu Paio Gómez Chariño* (1997).
- *Así viviu Ánxel Fole* (1997).
- *As porcas porquiñas* (1997).
- *La estrella de siete puntas* (1998). Premio *O Barco de Vapor*, 1997.
- *O xenio do sultán* (1998).
- *Caramelos Martín Codax* (1998).
- *Rumbo á illa de San Simón* (1998).

³ Dall'intervista rilasciatami dall'autore a Santiago de Compostela il 5 ottobre 2016.

- *Xograr Cangas e Asociados* (1998).
- *María está a pinta-lo mar* (1998).
- *Los ojos sin párpados* (2000). Premio *O Barco de Vapor*, 1999.
- *Las cosas claras* (2000). Premio Merlín 2000.
- *La memoria de los árboles* (2000).
- *A caixa do tesouro* (2001).
- *O home máis rico do mundo* (2001).
- *El armiño duerme* (2002). Premio *Raiña Lupa*. White Ravens List 2006.
- *Soy adoptada* (2004).
- *A viaxe a Compostela de Renato Ratoní, rato de compañía de Cosme III de Médicis* (2004).
- *Mambrú, cocinero de perfumes* (2005).
- *La noche de la reina Berenguela* (2005), Premio Lazarillo 2004.
- *Gatos e leóns* (2006).
- *De esparto e seda* (2007)
- *Los libros de la almohada* (2008).
- *Unha chea de familias* (2008).
- *O prodixio dos zapatos de cristal* (2008). White Ravens List 2009.
- *O debut de Martino Porconi* (2008).
- *Un bico de amor e vida* (2009).
- *Violeta no es Violeta* (2009).
- *Sopa de xarope de amora* (2009). Premio Manuel María 2009 de literatura dramática infantil.
- *O punto da escarola* (2009).
- *Jan estivo alí* (2010).

1.2.2. Racconti contenuti in antologie

- "Un somnífero moi particular" in *Contos da campaña, 3* (1992).
- "O plumífero de Xurxo" in *Tres triscadas* (1993).
- "Rosalía tralas máscaras do tempo" in *Contos da viaxe* (1994).
- "Castelao no Mar do Tempo" in *Contos da travesía* (1995).
- "Paio gómez Chariño,...a mui gran coita do mar" in *Contos da ruta* (1996).
- "Oreñas de podengo" in *Imos xuntos camiñar* (1999).
- "Un agasallo inesperado" in *Contos para levar no peto* (2001).
- "A verdadeira historia dun dente de Rosalía de Castro" in *Quen casa ten de seu* (2009).
- "Los hilos de la historia" in *Cinco Cuentos sobre Velázquez* (2010).

1.3. Intervista all'autore

Durante il mio soggiorno a Santiago di Compostela, ho avuto la preziosa opportunità di incontrare personalmente Xosé Neira Cruz, che si è mostrato estremamente disponibile e interessato a collaborare con me per rivedere la mia proposta di traduzione e per darmi consigli e indicazioni in

merito ad alcuni problemi che erano sorti durante il mio lavoro di traduzione. Il suo contributo è stato fondamentale per migliorare diversi dettagli stilistici e per risolvere alcuni problemi di tipo lessicale. Inoltre, poiché durante il processo di analisi e traduzione del libro mi sono sorte molte domande e curiosità sui personaggi, sulla storia e sugli aspetti più tecnici del romanzo, ho pensato di appuntarmi diverse domande in vista del nostro incontro. Grazie alle sue risposte sono riuscita a togliermi i dubbi che avevo e a ottenere i pezzi mancanti del puzzle, necessari a raggiungere una più approfondita e consapevole comprensione de *El armiño duerme*.

¿Cuándo empezó tu amor por la literatura? ¿Qué significados y valores le atribuyes?

La literatura de manera consciente forma parte de mi vida desde el momento en que los libros entran en mi vida y me doy cuenta de que son importantes para mí, para entender el mundo, para soñar otro mundo, para evadirme del mundo que no me gusta, para contarme a mí mismo, para entenderme... Entonces a partir de ese momento advierto que los libros se convierten en un mapa de vida: esa es la parte consciente que coincide con la época en la que yo empiezo a madurar, estudio, me adentro ya en el mundo del estudio literario; pero inconscientemente ya estaban formando parte de mi vida desde el primer minuto creo, porque mi abuela era una gran contadora de cuentos, la otra cantaba romances que forman parte de la tradición oral española y son como largas historias rimadas: ella las cantaba, las inventaba y, por ejemplo, el primer recuerdo consciente que tengo es la llegada de mi abuela del campo cantando una canción de éstas, mientras se estaba lavando las manos, y la sorpresa para mí de aquella voz. No sabía que quería decir pero aquella voz estaba cantando una historia. Ese es mi primer recuerdo consciente y recuerdo perfectamente el lugar, el momento, la luz y esa mujer mirándome, llamándome por mi nombre y cantando. Vengo de una familia que no tuvo acceso a la cultura, que no pudo ir mucho a la escuela, que no fue a la Universidad. Yo soy el primero que llegó a la Universidad, pero a pesar de eso, era una familia con mucha relación con las historias y se mantenía una tradición ancestral que se habría perdido, a mí no me habría tocado por generación vivirla, pero tuve la suerte de asistir todavía a los últimos coletazos de esa tradición oral de transmitir las historias a los que vienen. Entonces yo recibí un legado, primero inconscientemente porque me parecía que formaba parte de lo que se vivía en todas las familias y después, con el tiempo, cuando ya me fui haciendo más mayor, dándome cuenta de que no era lo normal, que no sucedía en todas las familias. En muchas familias se suele tener un recuerdo de lo que se hacía en el pasado pero no se practicaba en el presente; en cambio, en mi caso había llegado hasta el presente y me había empapado de una tradición que de alguna forma me dejó un poco involucrado. Este legado llegó hasta el punto de convertirse como en un formar parte de una cadena de transmisión. Cuando mi abuela paterna se

estaba muriendo, estaba en el lecho de muerte en el hospital, no recordaba nada, no reconocía a la gente. Yo fui a visitarla para despedirme de ella y llegué allí, me encontré a mi tía que me dijo: “No te impresiones, pero no te va a reconocer porque no reconoce a nadie”, y sucedió algo increíble para ella, para todos: fue entrar y reconocerse, porque entre ella y yo había un intercambio de historias desde mi adolescencia en adelante, había sido reconocerse casi como el depositario: tú vas a llevarte las historias. Y ella misma dijo: “esa historia que yo te estaba contando, que no he llegado a acabar, yo creo que no me da tiempo de acabarla, ahora tienes que continuarla tú”. Me lo dijo así, con esas palabras y fue como darme el testigo y quedarme investido: ahora tienes que seguir contando y es algo que sólo con el tiempo me hice consciente. Sí, había leído mucho, pero creo que he leído más en historias de aire, como yo las llamo, los libros de aire de mi biblioteca, los que me han llegado por la literatura oral.

¿Qué piensas de la lectura? ¿Qué importancia le atribuyes en la vida y sobre todo cuánto es importante según tu opinión en la vida de los niños y de los más jóvenes?

Yo creo que es algo vertebral, es decir es como la espina dorsal de la sensibilidad y vertebrador de tantas cosas: desde conocimientos intelectuales hasta apreciaciones sensoriales, por supuesto captación de todo un mundo onírico, recreación de impresiones artísticas... creo que todo eso pasa por el proceso lector y el proceso lector después se ramifica, dependiendo de cada persona porque unos nos volcamos más en lo propiamente literario, otros en lo plástico, pero todo es contar historias y el que pinta, el que esculpe, el que sueña, el que hace una película, el que escribe una novela está haciendo lo mismo desde distintos registros y manejando distintos recursos artísticos, pero al fin y al cabo es lo mismo. O el que cuenta, simplemente, el al que le gusta transmitir, hablar, es lo mismo. El magma que está en el fondo es muy común, y todo es la lectura concebida en un sentido muy amplio, porque tú puedes leer imágenes, puedes leer palabras, puedes leer libros y también puedes leer lo que te cuentan, porque la forma en que te lo cuentan es una estética que te transmiten, te transmiten como construir historias. No solo el escritor, el que cuenta, el que habla... yo creo en un concepto de la lectura muy amplio en el cual tú lees no solo en páginas de libros, lees también en aptitudes, en formas de amar las palabras, en formas de transmitir las y creo que es una educación sentimental, es algo fundamental para entenderse como seres humanos. Creo que si algo nos distingue como seres humanos es que nos gustan las historias.

¿Cómo y cuándo empezaste a escribir libros y por qué elegiste el ámbito de la literatura infantil y juvenil?

El deseo de escribir libros surgió muy temprano. Era niño y ya hacía libros con hojas de papel dobladas, grapadas, le ponía un lomo de cinta aislante y le dibujaba la portada. Escribía con mi mejor caligrafía y realmente tenía el deseo de escribir libros, y era muy pequeño. Después me di cuenta de que las historias que escribía, no sé si le gustaban pero interesaban a mis amigos y a mis compañeros de clase. Eran historias en las que los hacía yo partícipes, eran protagonistas, entonces notaba que semana tras semana estaban esperando a que pasase el fin de semana para preguntarme “¿cómo continúa la historia en la que nosotros participamos?”. Y se reunían en el recreo, yo se los leía y ellos se los pasaban a otros. Me daba cuenta de que estaba haciendo algo que les interesaba y que ellos demandaban, sin conciencia de ser el escritor, no, era uno más del grupo, pero era como si nos tuviéramos repartido los roles: uno hacía una cosa, otro hacía otra. Recuerdo que uno dibujaba muy bien y era nuestro referente para los dibujos y estaba establecido que yo estaba escribiendo las historias que nos pasaban a todos. El primer libro surgió bastante pronto porque gané un premio literario y tenía 19 años. A partir de ahí fue empezar a publicar con bastante rapidez, con bastante facilidad, creo que con demasiada facilidad incluso. Ahora con el tiempo creo que a lo mejor fue demasiado fácil y que eso me llevó a avanzar por un camino que tampoco fue muy pensado. ¿Por qué la literatura infantil? No lo sé, sé que el primer libro que publiqué era de literatura infantil y no lo hice conscientemente, lo hice porque en ese proceso que yo estaba siguiendo de indagar un poco los orígenes de mi familia y la relación con mis mayores a través de las palabras, las historias surgían de una forma bastante parecida a lo que era el registro de la literatura considerada infantil y juvenil. Entonces, yo escribí esta primera historia y cuando ya la tenía casi terminada me dije: “esta es literatura infantil y juvenil”. Pero no fue tampoco una apuesta de decir “quiero escribir literatura infantil”, no. Surgió. Hay un escritor catalán que se llama Joles Senell de literatura infantil que dice (es una explicación que a mí me gusta mucho porque me parece muy divertida): “No, no eres tú el que elige la literatura infantil, es la literatura infantil que te elige a ti”. Pues, me la quedo, es la explicación que yo utilizo.

Tu amor por Italia y su arte, literatura e historia es evidente en ésta como en otras obras, por ejemplo *Gatos y leones* cuyos cuentos se desarrollan en Venecia. Además, dedicaste tu tesis de doctorado a Cosimo III de Medici revelando tu afición a la historia de esta familia y a Florencia. ¿Cuándo y cómo nació este amor por Italia y, en particular, por los Medici y Florencia?

Por Italia es un misterio, durante mucho tiempo sin resolver, empezando por mi propia familia que no entendía por qué aquel niño estaba tan fascinado por Italia, por un concepto de Italia, porque ni siquiera era un Italia conocida, era una recreación, porque yo visité Italia por primera vez a los 19 años. Es cierto que desde entonces la he visitado tantas veces que ya ni me acuerdo, pero creo que había una fascinación por la historia y una fascinación por la lengua italiana, que yo relaciono con la música, con la opera en concreto. Me llamaban la atención esas historias que no entendía, pero que me decían algo que quería entender y recuerdo que a los 9 años fui a una biblioteca pública aquí en Santiago a pedir una gramática de italiano y el bibliotecario se quedó mirándome como para decir: “¿me está tomando el pelo?”. Localizó una gramática antigua, vieja, me la dio, me la llevé a casa y recuerdo que aprendí las preposiciones italianas de memoria. A lo mejor los días de la semana, cosas que no tenían ninguna explicación, porque yo evidentemente no podía aprender italiano así. O buscar planos de ciudades italianas, sobre todo Roma, Venecia, Florencia y pasarme tardes enteras mirando las calles y sus nombres, casi aprendiéndome los planos, que era una cosa extraña. Pasó mucho tiempo y no entendía por qué y si yo no lo entendía, imagínate mi familia. Estaban como un poco asombrados y preguntándose “¿qué hemos hecho mal para que pase esto?”. Para ellos se vino a explicar porque un primo mío empezó a hacer la historia de la familia, a recuperar ancestros, nombres de nuestros antepasados y ahí apareció un italiano de la República de Venecia que había venido en el siglo XVIII a comprar tela de lienzo a Galicia y se casó con una gallega y luego se quedó aquí. Antonio Capinelli. Y cuando apareció eso mi familia dijo: “Claro, tú has heredado toda la gota del veneciano. Ya estamos tranquilos, no hay problema”. Entonces ha sido un poco un misterio, pero es algo que me vertebra, para mí forma parte de mis referencias culturales, estéticas, sentimentales diría. Quiero a Italia muchísimo, pero también la odio muchísimo. Bueno, no es que la odie pero creo que es lo que sentiría un italiano de su país cuando hay algunas cosas que no funcionan y otras que funcionan muy bien, entonces admiro muchas cosas que pasan en Italia y cuando suceden es como si fueran parte de mí, y cuando algo no funciona también me enfado como si fuera parte de mí. Por eso es una relación muy intensa con Italia que sigue dándose. Ha evolucionado con el tiempo, yo la he racionalizado más y con el tiempo he conocido más a Italia. Probablemente al principio vivía en una Italia un tanto idealizada y literaria y ahora conozco a una Italia más real.

El amor por los Medici y Florencia fue una cosa que vino dada por una experiencia muy concreta. Los Medici creo que todos sabemos que es una familia importante, vinculada al arte, eso es lo que yo podía tener en la cabeza, pero fue Umberto Eco el que me puso el dedo en la llaga. Yo fui a estudiar el doctorado a Bolonia y él fue profesor mío de unas cuantas materias y recuerdo que en una de las primeras clases, viendo las fichas que nos habían pedido con nuestro nombre y procedencia, vio

Santiago de Compostela y dijo: “¿De Santiago de Compostela? Ya sé de qué va a hacer usted el trabajo de fin de curso”. Yo me quedé así y él dijo: “El viaje a Compostela de Cosme III de Medici”. Yo no sabía ni quién era Cosme III de Medici, ni que había estado en Santiago. Fue como poner en marcha un camino: gracias a eso descubrí la existencia del manuscrito en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, empecé a trabajar con él, empecé a trabajar con *El armiño duerme*, descubrí la historia de Bia, organizamos una exposición maravillosa aquí sobre el viaje de Cosme III de Medici en 2004 y fue un éxito. Fue un sueño hecho realidad, creo que uno de los sueños de mi vida fue que esta exposición se llevase a cabo, y de pronto los Medici se convirtieron en parte de mi familia o yo me convertí en parte de la familia de los Medici, de forma que en mi casa hay Medici por todas partes. La familia se extinguió pero hay ramas colaterales que llegaron hasta la actualidad. Uno de ellos, Lorenzo de’ Medici, es un escritor que vive aquí en España y escribe libros de literatura histórica y vino a ver esa exposición en 2004 y me lo presentaron. Él estuvo visitando la exposición y le gustó mucho y me dijo: “Alguien como tú, que quieres tanto a los Medici, merece esto”. Y me dio un recuerdo de la familia, un trozo de hierro de un libro con el escudo de los Medici grabado. Fue como una conexión y siempre pasan cosas tontas e inexplicables pero que me llevan otra vez a encontrarme con los Medici continuamente y creo que es algo inacabable y siempre estará ahí de alguna forma.

¿Cuáles fueron las fuentes principales en las que te documentaste para escribir la novela?

Por un lado son las fuentes escritas. La vida de Bia de’ Medici es muy escueta, es un personaje que prácticamente no existe para la historia real, porque fue una hija ilegítima de la cual se conserva muy poco, hay unas pocas cartas en el Archivio di Stato de Florencia y poco más, y la gran imagen de ella: el retrato de Bronzino. El encuentro con Bia, el chispazo para poner en marcha *El armiño duerme* también fue muy estético y sensorial. Estaba viviendo en Bolonia y algún fin de semana cogía el tren muy temprano y me iba a Florencia a pasar un sábado o un domingo y volver. Recuerdo un sábado de otoño en el que llegué a Florencia, una lluvia alucinante, una gran tormenta, la ciudad prácticamente vacía y llegué a los Uffizi, totalmente vacíos y recorrí el museo como si fuera una película fantasmagórica: el resplandor de los relámpagos entraba por las ventanas y era algo un poco irreal, que daba un poco de temor, un poco de fascinación, como si los personajes de los cuadros adquiriesen una realidad distinta y en ese contexto me encontré con la mirada de Bia de’ Medici que es un cuadro un poco particular porque tiene una tridimensionalidad de los ojos, entonces dependiendo de dónde lo mires ella te sigue. Yo en ese momento no sabía la técnica pictórica y me quedé un poco impresionado, anoté el nombre del cuadro, su autor y empecé a mirar un poco por Bia

de' Medici y llegué a las cartas que se conservan en el Archivio di Stato en las cuales el padre se dirige a ella utilizando unos términos muy cariñosos como *figliuola* que era muy infrecuente en las cortes; era muy raro que el granduque, aunque fuera el padre, se dirigiese a sus hijos con términos que tuvieran que ver con los sentimientos. Con esta niña tuvo una relación muy cercana. Entonces de ahí surgió todo. La vida real de Bia de' Medici se puede resumir en un folio. No hay más que un folio y todo lo demás ha sido inventarse la vida, recuperando un poco la vida de la época. ¿Cómo comían en su época? ¿Qué platos? Y yo buscando, documentándome. ¿Cómo eran los vestidos? ¿Adónde iban las mujeres? ¿Cómo vivía esta familia? Intentar vivir casi como habían vivido ellos y fue una experiencia de introspección. Evidentemente no podía vivir como ellos, pero podía recuperar trazos y momentos. Y después hay partes que son inventadas, que son los que yo llamo “trampantojos”, es decir son como pinturas falsas que se parecen mucho a la verdad histórica hasta el punto de que ab veces no sabes bien dónde empieza una y termina la otra y ahí me lo pasé muy bien, me divertí mucho y llegué incluso a dar pie a situaciones muy divertidas. Dos amigas mías florentinas leyeron el libro y se fueron al Palazzo Vecchio preguntando por la Sala de los Naranjos y el responsable le dijo: “No existe”. Y ellas se enfadaron y me llamaron por teléfono y me dijeron. “Dinos dónde está la Sala de los Naranjos porque aquí no lo saben”. Y yo estaba muy avergonzado por un lado y muy maravillado por otro porque era como hacer realidad un trampantojo.

Como hiciste con otras obras tuyas, tradujiste *El armiño duerme del gallego al castellano*: ¿qué relación mantienes con sendas lenguas a la hora de escribir?

Ha sido una evolución. Yo empecé a escribir en gallego y sigo escribiendo en gallego, si bien soy bilingüe, es decir, no tengo ninguna dificultad en expresarme en una u otra y ni siquiera tengo problemas de ningún tipo. No hay superposicionamientos, ni siquiera ideológicos. Siento las dos lenguas como mías: una digamos que el gallego es la más íntima porque yo he nacido en una familia gallego-parlante y mis sentimientos están tamizados por esa lengua, ese acento, por las palabras que me dirigía mi familia, entonces es lógico y normal. Mis sueños son en gallego, pero el castellano es una lengua absolutamente importante porque ha estado allí siempre desde el principio y porque es una lengua que me impresiona, me encanta, la hablo y la cultivo. Son como dos plantas que han crecido paralelas y tienen hojas distintas pero ninguna se tapa. Entonces mi relación en la creación ha sido de escribir más en gallego, porque era la lengua en que a mí me surgía mi imaginario y una vez que estaba escrita, si me lo pedían, si me apetecía o si surgía la posibilidad de publicar en castellano también, o lo traducía otra persona y yo revisaba, o bien lo traducía yo. Traducirse a uno mismo es

un poco complicado porque creo que no hay la distancia suficiente entre el autor y el traductor y creo que esa distancia, que es una distancia de objetividad, es importante porque el traductor tiene un ojo clínico para entender la distancia que puede haber entre una lengua y la otra y hasta qué punto hay expresiones que se pueden traducir casi literalmente y otras que hay que reinventar. Cuando el autor es el traductor hay un problema de ligazón sentimental con las expresiones. Tú has utilizado una expresión porque te gusta estéticamente, porque a ti te dice algo y tienes una cierta tendencia a mantenerla casi inalterable y a veces fuerzas un poco la expresión, entonces no sé hasta qué punto eso es bueno. La experiencia como traductor ha sido interesante en todo caso. He traducido a otros autores y eso me ha gustado mucho, pero mis traducciones de mis libros no me han gustado tanto, no lo he pasado tan bien porque estaba un poco más preocupado de saber si me estaba traicionando como traductor. Pero es una relación que se mantiene y creo que últimamente también el escritor en castellano está aflorando más, cada vez me apetece más escribir directamente en castellano. Muchos textos no tienen por qué pasar por la versión original en gallego. También depende de las cosas que escriba: últimamente estoy escribiendo más literatura para adultos y surge más en castellano y me da la impresión (todavía no lo he reflexionado mucho) de que se está produciendo una división. Los libros para adultos tiendo a escribirlos en castellano y los que escribo para niños siguen existiendo preferentemente primero en gallego.

La novela es muy original porque se desarrolla en Florencia y concierne a una de las familias nobles italianas más famosas en el mundo; en Italia hay muchos ensayos y libros de historia sobre esta familia, pero hay pocas novelas sobre los Medici. Por lo tanto creo que podría ser un libro muy apreciado por el público italiano también. ¿Has pensado alguna vez en la idea de su traducción y publicación al italiano?

Sí, ha estado ahí la idea, no solo por mi parte, sino que mucha gente, incluido el editor del libro en castellano y en gallego me han dicho muchas veces: “Deberíamos buscar un editor en Italia para tu libro”. No se han hecho intentos serios, pero creo que alguna aproximación sí, y la impresión que he tenido es que no es muy fácil penetrar en el mundo editorial italiano y sobre todo creo que es más difícil todavía si un extranjero le va a contar a los italianos historias de italianos. Es como decir, “¿qué nos viene a contar este español que nosotros no sabemos?”. Y yo lo entiendo en parte, pero la experiencia, a nosotros los españoles, nos ha demostrado que muchos extranjeros nos han contado mucho mejor que nosotros nuestra historia. Hay cantidad de hispanistas ingleses y franceses a los

cuales les debemos cantidades de interpretación de nuestra historia, sea como historiadores, sea como literatos, y que nos han ofrecido un punto de vista que no habíamos contemplado. Quizás porque ellos tenían la visión desde fuera. No quiero decir que yo sea capaz de hacer eso, pero cabe la posibilidad de que alguien desde fuera de Italia sea capaz de hacer y, de hecho, hay muchos autores extranjeros que han escrito sobre Italia y han hecho maravillas. No sé si el libro vale tanto la pena, pero sí creo que los Medici vale la pena para una novelística propia e incluso para que los jóvenes se adentren en la literatura, porque últimamente creo que hay una tendencia a crear historias para jóvenes muy "facilonas", en relación con tendencias, modas, hábitos de consumo y echo de menos esas historias atemporales que antes leíamos cuando éramos jóvenes y que quedaban ahí. No pienso que *El armiño duerme* tenga estas características, pero creo que es un homenaje a esas historias, el origen del libro está conectado con esas lecturas que yo hice de historias que me retrotraían otras épocas, pero sin despegarme de mi época. Al fin y al cabo tú puedes estar leyendo una vida de alguien que vivió en la Edad Media o en el Renacimiento, los tiempos son muy distintos, las formas de vida son muy distintas, pero las formas de sentir no son tan distintas porque cuando sufres, sufres casi igual como lo habría sufrido una persona de la Edad Media y cuando te enamoras seguramente que va a parecerse mucho a lo que vivía una persona del Renacimiento, salvando las distancias de clase, de ataduras sociales concretas, pero los sentimientos son muy parecidos. Y si apelas a esos sentimientos realmente puedes entender también de otra forma la historia.

El escritor en el momento de escribir piensa en un "lector modelo" para su obra, se hace una idea de quién la leerá. Dadas las peculiaridades de esta novela, ¿a qué tipo de lector/público pensabas dirigirte cuando la escribiste?

Es una pregunta interesante porque me la he hecho muchas veces y me la han hecho e incluso se la han hecho los editores del libro y ha habido controversias porque la impresión es que es un libro de difícil ubicación. Los que la ubicaron en la literatura juvenil no están muy seguros de que sea un libro totalmente apropiado para esta literatura. Por ejemplo, la edición en gallego salió en una colección juvenil pero con una estética de literatura de adultos. Llegó a ver muchísimas controversias editorialmente porque había gente en la editorial que defendía que tenía que salir en la colección de adultos, a pesar de haber ganado un premio de literatura juvenil. Incluso estéticamente las portadas del libro en castellano y en gallego remiten a mundos que no son propiamente los juveniles. La

portada de la edición española no tiene mucho que ver con el contexto juvenil y la edición en gallego es una estética muy diversa de lo que suele ser la literatura juvenil y ha sucedido lo mismo con la edición en portugués. Yo pensé en un lector juvenil y la historia está contada por una chica que habla de una forma un poco diferente porque es de otra época, que por lo tanto es una lengua un poco más complicada y difícil, pero es una chica que siente como pudiera sentir un adolescente. Yo pensé en un lector juvenil y definiendo que es un libro de literatura juvenil.

Esta novela, a mitad entre literatura juvenil y literatura para adultos, sobre todo por los temas que trata ¿se puede considerar un ejemplo de la literatura que hoy se denomina *crossover*?

Sí. Yo creo que la literatura juvenil, que es realmente una literatura que no está demasiado atada por convenciones, por tópicos, por criterios preconcebidos tiende a traspasar fronteras de edad. Al final, decir que la literatura juvenil es menos adulta que la literatura para adultos es un poco peligroso a veces porque hay lectores juveniles que son muy exigentes y muy buenos lectores, y lectores adultos que no son nada exigentes y mucho menos atentos de lo que puede ser un lector juvenil. Hay que tener cuidado, a veces se generaliza con bastante facilidad. Así como la literatura infantil está bastante bien delimitada, incluso desde el punto de vista del léxico, la literatura juvenil es diferente, es un ámbito del que sabemos dónde empieza pero no sabemos dónde termina, es como un cajón abierto que a lo mejor no tiene fondo y conecta de forma natural con la literatura para adultos sin transiciones, sin fronteras establecidas.

Además de ésta, ¿habías escrito ya otras novelas históricas?

Sí, escribí otros libros con trasfondo histórico, incluso obras de teatro. Siempre me ha gustado mucho el juego de la literatura con la historia y de la literatura con el arte. Es como un trinomio que a mí me gusta.

***El armiño duerme* me ha parecido una obra bastante única en el panorama literario por el contexto histórico elegido, los personajes, etc. Pero me preguntaba si hay otras novelas**

semejantes por género y sinopsis que pertenecen a la misma o a otras colecciones, o también a literaturas extranjeras, a las que se pueda comparar.

Paralelos que yo pueda hacer explícitamente, no. No conscientemente, a lo mejor inconscientemente seguro que sí, estaban ahí muchas obras que me estaban influyendo. He sabido por lectores que reconocían en las páginas impresiones e influencias. Recuerdo de gente que me dijo: “En el preámbulo, antes de que empiece a contar Bia en primera persona, donde se abren las tumbas, es como un cuento de García Márquez, uno de los *Doce cuentos peregrinos*, en el cual se abren las tumbas de un cementerio y aparece el cuerpo de una niña incorrupto. Entonces, cuando me lo dijeron, me dije: “Es verdad. No es lo mismo pero están muy cerca”. Hay como una especie de conexión en la atmósfera, en la recreación de ese mundo de ultratumba en una época que no se sabe identificar bien y, claro, para mí García Márquez es un referente, es un autor que he leído y que me encanta. Seguro que han estado por ahí voces literarias hablándome y que, como sucede siempre, tú recoges ecos sin identificar muy bien y después confluyen.

Hablamos un poco del título. ¿Por qué la elección del armiño? ¿Cómo nació la idea de esta relación entre la protagonista Bia y el animal?

Desde el primer momento y no sé por qué. Como sabes, en el cuadro no aparece ningún armiño, no hay referencia a ningún armiño en la vida de Bia, pero el armiño estaba presente en mi imaginario y supongo que es por *La dama del armiño* de Leonardo da Vinci, que es otro autor que a mí me encanta. Hace mucho tiempo que quiero escribir algo con la obra y la vida de Leonardo y llevo mucho tiempo leyendo de Leonardo, libros literarios sobre Leonardo. Entonces hay un correlato, un paralelismo entre Bia y el armiño. Por otro lado, la niña Bia en el cuadro tiene una estética muy blanca, una figura muy rubia con una piel muy blanca. De hecho, para mí, en mi imaginario, armiño y Bia a veces es lo mismo, es como si fuera el símbolo de Bia.

Al final de la novela, en los agradecimientos, has escrito que el lienzo del Bronzino te empujó a buscar las escasas huellas de la vida de la pequeña Bia. Aunque ya han pasado muchos años, ¿te acuerdas todavía qué sensación tuviste la primera vez que viste su retrato, qué ocurrió en ti, qué pensaste en aquel momento?

Sí, tuve la sensación de que había un mensaje, era como una sensación de *dejà vu*, de “esto ha pasado” y yo simplemente tengo que recordarlo y evidentemente no formaba parte de mi memoria, pero era una memoria que me apelaba, que tenía que recuperar, no sabía por qué. Era la sensación de algo que había que contar y que estaba buscando a alguien que lo contase y que pasara por ahí alguien, que era yo. Fue como, sabes estas impresiones que te quedan en la retina, en los pestañeos, y cuando pestañeas desaparece esa imagen y tienes la sensación de que lo has visto pero no sabes si es real. Allí pasó algo por el estilo: lo he visto, pero no sé si es cierto, entonces tuve que buscarlo, empecé a buscarlo y lo encontré.

¿Fue solo el retrato de Bia o ya habías pensado en escribir una novela situada en la Florencia médica?

No, no fue solo Bia. Bia fue la llamada, Bia fue decir: aquí está esta historia y es para ti. Y a partir de allí empecé a penetrar en el mundo de los Medici. Yo estaba caminando en el mundo de los Medici desde el punto de vista académico, investigando, pero nada que ver con el mundo literario. Pero ella fue una llamada, como decir: atención, por aquí también puedes transitar literariamente, yo te invito. Fue una forma de entrar y de hecho hay dos o tres novelas más sobre el mundo de los Medici que no se han publicado y yo las tengo guardadas y no sé si algún día saldrán, más que nada porque no quise que salieran todas en el mismo momento y que se crease una cierta impresión de saturación sobre un tema. Entonces quise ver como funcionaba esa, luego pasó el tiempo y decidí que esas se quedaban un poco fuera del camino y que a lo mejor algún día las recupero, las rehago, vuelvo a escribir, pero sí que hay por ahí un filón de cosas que están relacionadas con los Medici que a mí me atrapan mucho y que me gustaría algún día contar y probablemente algún día lo haga.

¿Qué informaciones/documentos encontraste a través de tus búsquedas sobre la existencia real de esa niña y cómo los adaptaste a la novela?

Hay mucho de ficción y después sucedían pocas cosas, cosas contadas, pero que eran como destellos. Es decir, yo escribí la historia, recuerdo de haber escrito una primera versión, un primer manuscrito que tenía que trabajar. Viajé a Italia y fui a Turín, estaba cerca del río. Había puestos de vendedores

de libros y yo ya estaba con, como lo llama una amiga mía, el "male de los Medici", que como un enfermo siempre estoy buscando cosas de los Medici. Iba paseando, mirando los puestos y preguntando: "¿Tiene algo de los Medici?". Y llegué a un puesto en el que un vendedor me dijo: "Si vuelve mañana, en casa tengo dos libros antiguos de los Medici". Volví el día siguiente y tenía dos libros del siglo XIX, no sé si muy valiosos pero me los vendió por una cantidad asequible, decidí comprarlos, los metí en una bolsa y ahí se quedaron. Cuando volví para España y le eché mano al equipaje en el avión, abrí los libros: uno era un libro sobre la vida de los Medici que podía haber leído muchos otros; el otro ya me llamó la atención más porque contaba la vida de la dinastía, pero se metía mucho en la vida privada, la vida que yo llamo "en letras minúsculas": qué hacían, cómo eran... lo que no se suele contar. Busqué rápidamente a Cosimo I, encuentro la descendencia de Cosimo I y, a parte de los hijos legítimos, dice: "Además de ellos, Cosimo de' Medici tuvo una hija ilegítima, la dulce Bianca, de amores con una criada de Benci". Yo había elegido el topónimo Benci, abriendo un mapa antiguo de la Toscana, buscando el Mugello, que era la residencia de Cosimo I cuando era joven, cuando Bia más o menos nació, y me dije: "¿Quién pudo ser la madre de Bia?". Miré alrededor y vi Benci, un pueblo, y decidí que la madre de Bia sería una chica de Benci, una contratada que va a trabajar al Mugello y ahí conoce al futuro granduque, se enamoran, obtienen una relación y nace Bia. Eso fue mi plan, pero totalmente fantástico e imaginario. Pero estaba escrito en un manuscrito y cuando leí eso, de sus amores con una criada de Benci, me quedé así y me dije: "Aquí está pasando algo, porque esto es extraño, es más que una casualidad". Entonces, vamos a dejar que la historia hable y está hablando ella.

He leído en una entrevista que *El armiño duerme* es una de las obras a las que más cariño tienes. ¿De dónde procede esta especial afición? ¿Qué importancia tiene esta novela para ti?

Es una de las que me ha dado más satisfacciones. Primero me ha dado la satisfacción de terminarla y sentirme a gusto con esta historia, que no pasa siempre. Después me ha dado la satisfacción que fue una obra muy reconocida y mucha gente la ha leído y la ha disfrutado y me lo ha dicho. He advertido además que mucha gente se ha emocionado con esta historia y me han pasado cosas muy curiosas y muy emocionantes. Por contarte una que tiene una parte divertida y una parte muy emotiva. Un día iba por Santiago haciendo recados y de pronto en una tienda de mobiliario para baños, nada que ver con los libros, me encuentro un baño, unos azulejos que representaban a la dama del armiño de Leonardo y mi libro puesto allí en una vitrina. ¿Qué hace mi libro en una tienda de baños? Me quedé fascinado, diciendo: "¿Qué está pasando aquí?". Entré en la tienda, me atendió una señora y le dije

que me interesaba aquel baño y me llevó a verlo, me lo enseñó y yo estaba deseando preguntarle por el libro pero me daba mucha vergüenza también, no sabía cómo abordarlo y en el momento dado dije: “¿Y este libro?”. Y me contestó: “Este libro lo he leído y es maravilloso, tiene que leerlo”. “Pero, ¿por qué está aquí?”. “No lo sé, pero me han llegado esos azulejos con la dama del armiño de Leonardo y pensé que el armiño tiene que estar aquí, porque es un libro maravilloso que tendría que estar en todos los baños”. Me pareció algo increíble e impresionante.

La historia de Bia es muy triste, está marcada por la fatalidad y termina de manera muy trágica, ya que ella decide quitarse la vida. ¿Por qué elegiste un final tan dramático para ella y no uno más positivo? ¿Por qué la has condenado a una vida sin amor? ¿Qué te empujó hacia la elección de este tipo de final?

Sí, es un final muy trágico y realmente una vida negada. Surgió ese final, es decir, no había otro final posible para mí. No había posibilidad de un final feliz. Era como un hado, algo que estaba marcado desde el principio, era así y así tendría que acabar y me da la impresión de que es el *fatum* del libro. Desde la primera página creo que está puntando a este final, no lo sabemos hasta que llegamos a esa escena terrible del suicidio o del anuncio de lo que va a ser su suicidio, pero es así. Por otra parte debo decir que no es la primera vez que en mis libros aparece un suicidio y es como una especie de recurso final de libertad: cuando te niegan todas las posibilidades de vivir como eres te queda la última carta que es la de decidir por tu propia vida, para ser libre de alguna forma. Creo que el mensaje que transmite es de tremendo dolor, de tremenda desgracia, pero por otra parte de vía de escape. Ella y el armiño se escapan de la historia a través de la muerte.

Un rasgo típico de tu estilo es la técnica que has definido como “trampantojo”, que mezcla y confunde realidad y ficción. En *El armiño duerme* también es muy evidente, sobre todo en el personaje de Bia, que has creado casi de la nada. ¿Cómo y en cuánto tiempo has elaborado la historia de este personaje? ¿En este proceso te has inspirado en algún personaje literario femenino de otras obras tuyas o ajenas?

Conscientemente no tengo muy claro que me haya inspirado en otros personajes, pero en este caso ella y todas las figuras que aparecen en esta historia, especialmente las mujeres que son muy

numerosas: la madrastra, las hermanas... Todas ellas están muy determinadas por las pinturas de Bronzino. Yo describí esos personajes viendo las imágenes y era lo que me transmitía la mirada y el actitud de cada una de estas mujeres. Era como analizar el alma que Bronzino había puesto detrás de esas miradas. Sin embargo, de las otras mujeres, Lucrezia, Maria, Leonor, se sabe más, hay muchos datos históricos. En ellas evidentemente no es ficción: hay una parte de ficción. Por ejemplo, la relación entre Maria y Bia, seguramente existió pero no ha trascendido y también la enemistad entre Lucrezia y Bia tampoco se conoce. Forman parte de la personalidad que le atribuí a esas caras que Bronzino pintó y la personalidad que les quise dar. También Leonor de Toledo está connotada muchas veces con otros criterios mucho más benéficos: presentada como el icono de la elegancia, como una mujer muy discreta, cuando en realidad se sabe que no fue así. Era una mujer económicamente muy interesada, probablemente bastante mezquina en algunas cuestiones... Todo eso trasciende de los cuadros de Bronzino porque ves desde la Leonor esplendorosa del retrato de corte donde está con don Garzia, su hijo, hasta la cara demacrada de unos pocos años antes de su muerte, que es un cuadro que está en una pinacoteca de Praga y que representa la cara de una mujer que es una arpía. Y es la misma mujer, pero con una cara de ser maléfico. Entonces, ha habido un juego de interpretación, no sé si es correcto, pero forma parte de la apuesta del escritor.

En la novela, además de Bia, ¿hay un personaje (o más personajes) de la familia Medici que te ha gustado mucho retratar y por el cual/los cuales tienes especial cariño?

Los que más me gustan curiosamente son los que me he inventado. Los que tienen que ver con la historia me gustan mucho, probablemente Leonor de Toledo es una de las que más me gusta porque es un personaje con luces y sombras: una mujer que ha pasado a la historia con unos criterios bastante positivos, pero tiene unas sombras muy evidentes. A mí esos personajes que son completos me gustan mucho porque dan mucho juego, son más reales que las idealizaciones totales. Pero me gustan también mucho los personajes que por el camino fueron apareciendo: ama Romola, por ejemplo, que es un personaje totalmente inventado; los personajes que se encuentran en el callejón con Bia el día que se escapa me gustan mucho. Luna Maffei me parece un personaje muy potente, no sé si lo es, pero a mí me encanta. Los personajes inventados me parece que son personajes sugerentes.

En la novela hay muchos elementos que parecen verdaderos y reales y que en cambio, tras hacer alguna búsqueda, se revelan ficticios, como por ejemplo el nombre del pueblo de Benci, San

Lionardo, el palacio del armiño, la familia Camollia, personajes como Luigi Tasso, Romola y otros secundarios. ¿De dónde sacaste inspiración para ellos? ¿Cómo se te ocurrieron?

Algunos están inspirados por personajes reales que existieron y que yo transformé. El preceptor de Bia existió, lo que pasa es que yo lo transformé un poco. Seguramente ama Romola existió, pero es un prototipo de ama, de doncella de la época. Para algunos era recoger prototipos de personajes de la época y personalizarlos, personificarlos, darles nombres, referencias vitales. Y otros son más inconcretos y representan más sentimientos, por ejemplo los abuelos de Bia que no sabemos exactamente cómo son, pero están ahí y son por un lado el amor del abuelo y por otro esa rabia de la abuela, y representan sentimientos humanos. También el primer encuentro con el armiño que es el *fatum* de Bia: el primer momento en que se encuentra con el armiño que entra en esa casa de labranza y ella se sorprende.

El arte también tiene un papel especial en la novela, donde se mezcla con la literatura y se hacen muchas referencias a diferentes obras renacentistas y sobre todo a la actividad de retratista de Bronzino. ¿Qué importancia le otorgas personalmente al arte y qué valor tendría que tener en nuestra vida?

Yo creo que tiene una gran importancia, incluso aunque no le otorguemos importancia. Creo que el arte está envolviéndonos y que está dándonos clave de interpretación del mundo y que, lo queramos o no, nos está determinando, nos está llenando de mensajes. Nuestra vida está repleta de iconos. Los iconos nacen de esta tradición pictórica, incluso las tendencias más actuales están bebiendo de tradiciones clásicas y todo es como un *continuum*, algo que no para: desde los iconos más recientes de la moda actual que remiten de pronto a un cuadro del siglo XVI. Es como formar parte de un río que está continuamente envolviéndonos, que pasa y que no ha dejado de pasar nunca. Somos nosotros los que pasamos. El arte está ahí siempre, me parece que es una constante, nos hace conocernos, reconocernos, conocer las claves de cada época. Creo que la música, que es arte también, es probablemente la que más nos permite sentir lo que pudieron sentir personajes de otra época. Tú escuchas una melodía de otra época y te transporta. A lo mejor no has vivido nunca en esa época, pero hay determinados sentimientos que a poco que indagues en la época, esa música te da claves para entenderlo mucho mejor. Por eso también la música está muy presente en el libro, está siempre ahí como una melodía de fondo. Y la pintura. La pintura para mí es como una especie de código

cifrado, es como un mensaje oculto que nos han dejado los pintores y creo que sobre todo los cuadros clásicos, los renacentistas, están repletos de mensajes que en la época algunos entendían, otros ni siquiera y que hoy interpretamos estéticamente pero no llegamos al fondo.

¿La interpretación que diste del cuadro de Carpaccio en la novela la encontraste en algún libro?

No, es una interpretación mía. No sé si es muy acertada, pero es la interpretación que por un lado yo sentía y por otro lado que me coincidía muy bien para montar el libro.

En la novela destaca tu afición por las pinturas de Bronzino, que además has convertido en uno de los personajes clave de la historia. ¿Por qué aprecias tanto a ese pintor? ¿Tienes una obra favorita, además del retrato de la pequeña Bia?

Bronzino fue un gran retratista. Sus retratos son un modelo de la retratística del momento. Curiosamente, no es uno de los pintores de primera fila. Cuando se piensa en los grandes pintores de la historia, Bronzino aparece en segundo, tercer o cuarto lugar. Él también es un personaje que juega con los trampantojos de la historia: tiene un nombre, tiene uno pseudónimo, juega un poco con ese tipo de espejos y me gusta mucho. Su obra me gusta sobre todo porque creo que supo interpretar muy bien la psicología de los personajes. Era un pintor cortesano, tenía que pintar de una determinada manera a los miembros de la corte, pero creo que a través de las miradas, de los gestos, estaba diciendo mucho más de lo que los propios personajes pensaban que se podía estar diciendo de ellos.

En la novela introduces una idea de amor que se puede definir total y eterno, un amor muy romántico. ¿Compartes la misma idea de amor de la que hablas en la novela? ¿Crees, como escribes al final, que “i veri amori non muoiono mai”?

Sí, absolutamente.

Siempre en las Conclusiones, has escrito que el Bronzino retrató a Bia cuando ella debía de tener once o doce años, pero los documentos históricos dicen que ella murió mucho antes. ¿Se trata de otro “trampantojo”?

Sí. Yo necesitaba crear un adolescente, porque el libro era para adolescentes, estaba hablando una adolescente. No tendría sentido esa historia contada por una niña de siete años, entonces tuve que hacer crecer al personaje.

¿Cuál es el mensaje que has querido transmitir a través de la historia de la pequeña Bia (si es que has querido transmitir un mensaje)?

He querido transmitir bastante mensajes. Por un lado es una reivindicación de la mujer en la época, porque las mujeres de determinadas épocas se han convertido en fantasmas: sabemos que estaban ahí, pero casi no sabemos nada de ellas. Sus vidas no han trascendido, incluso las mujeres que han hecho grandes cosas han quedado totalmente silenciadas. Por ejemplo, Sofonisba Anguissola, una pintora impresionante a la que que solo hace 10 años se le han atribuido cuadros que hasta hace 10 años en el Museo del Prado se le atribuían a un hombre. Y fue una mujer italiana que pintó en la corte de Felipe II verdaderas maravillas y quedó totalmente borrada. Se habla de ella como la maestra de pintura de las hijas del Rey. No era la maestra de pintura, era la retratista de corte y solo ahora se ha dicho: “No, no fueron pintados por Claudio Sánchez Coello, fueron pintados por Sofonisba Anguissola y éstas son las pruebas”. Eso ha pasado con poetas, con pintoras, escritoras, cantidad de mujeres y es un poco la historia de las mujeres hasta afortunadamente una época en la cual eso empieza a cambiar. El mensaje quiere ser una reivindicación de la voz de una mujer negada, una mujer que no puede decidir desde el momento en que nace, porque nace para no ser nada, ni siquiera es un peón como sus hermanas, que al menos están destinadas a un papel en la familia. Ella ni siquiera tiene un papel asignado, nace como una bastarda que no va a tener ningún lugar y que es rescatada por un azar y convertida en un miembro más del tablero, y una vez que se convierte en el tablero, se convierte en una víctima porque pierde la libertad de los seres pobres pero que al fin y al cabo son más dueños de sí mismos, y se convierte en una víctima del ajedrez del poder. Es un poco hablar de las historias de las mujeres que fueron sacrificadas. Se habla de cantidad de nombres que hay en los libros de historia, pero son nombres absolutamente privados de dimensión, porque eran “la madre de”, “la hija de”, “la hermana de”, “la esposa de”. Se limitaban a ser eso, nacer hijas de alguien,

casarse con alguien, ser hermanas de alguien, pero ellas por sí mismas no existían. Es lo que Bia representa y lo que quiero reivindicar: que sí eran y si no lo pudieron ser fue porque les impidieron su realización hasta el último extremo y la gran rebeldía de Bia es plantar cara y decir “no quiero formar parte del tablero”. Y esta pieza se muere, se mata y desaparece, pero desaparece reivindicando su papel, con dignidad.

¿Quién escogió las imágenes de las cubiertas de las dos ediciones de la novela?

Los editores.

¿Y tú no pudiste decidir nada? Porque la cubierta de la edición en castellano no parece tener ninguna relación con la historia.

Me lo consultaron, me hablaron de cómo iban a hacer. Esa cubierta es una interpretación que hizo una editora que consideró que era una representación del armiño en la figura de una mujer, una mujer sometida. A mí no me gusta mucho la postura porque es de sometimiento, está con la cabeza completamente bajada, como si estuviera dispuesta para que le cortasen la cabeza. Estéticamente puede ser que sea una foto impresionante, ella decía que jugaba un poco con el erotismo, no sé hasta que punto el erotismo pinta, pero fue su elección y yo puedo opinar pero hasta cierto punto. En el otro caso (la edición en gallego) fue también una elección del director de arte de la colección que desde el primer momento tuvo claro que quería poner la carta de la muerte contra mi parecer, porque a mí no me gusta nada. No es que me importe que aparezca la muerte, pero me parece que primero es revelar el final. Bueno, es cierto que la gente no lo va interpretar así, salvo al llegar al final, pero es dar un indicio a lo mejor demasiado evidente y por otro lado estéticamente tampoco me gusta, no me parece que esté verdaderamente lograda. En estas cuestiones los escritores no pueden decidir demasiado. Puede que, como mucho, si te opones, te hacen caso. Yo no soy demasiado insistente, doy mi opinión, pero dejo que hagan su trabajo. La edición en catalán, por ejemplo, es todavía peor: es un dibujo de un armiño, una imagen muy plana que no me gustó. No me gustó tampoco la cubierta de la edición en portugués. Lo más curioso es que ninguno pensó en poner a Bia, una reinterpretación del cuadro de Bronzino, la mirada o las manos, aunque yo lo llegué a insinuar.

¿Por qué elegiste el verso de Rosalía de Castro “aquel, más que nieve blanco” al principio de la novela?

Rosalía es importante para mí, es la escritora totem de Galicia, es la madre literaria de Galicia. Me gusta mucho su obra y su figura me interesa mucho porque fue una mujer con una vida muy trágica, pero con una personalidad muy muy fuerte, a pesar de que con el tiempo también ha sido una víctima, una mujer que fue de un carácter muy fuerte que se impuso a las convenciones de la época. Es convertida tras su muerte por su marido y por los que siguieron en una especie de santa laica, Santa Rosalía para los gallegos. No se suicidó, pero se murió de una enfermedad que la destruyó y que ella sabía que la estaba destruyendo. Y en su obra nos está hablando de esa destrucción: hay un poema en el que hay un clavo clavado en el corazón que la está destruyendo y se habla de la negra sombra, que es la muerte que la está rondando. Ese poema es para nosotros el himno oficioso de Galicia y también dice mucho de los gallegos el hecho de que una de los poemas más téticos de Rosalía sea para nosotros una de las canciones míticas. Pero forma parte de nuestra cultura.

¿Por qué la edición en gallego mantiene los poemas que has insertado en la novela en lengua original, o sea en italiano, y la edición en castellano no?

Porque los editores en castellano no quisieron mantener la edición en italiano. Decían que era muy exigente para los lectores. Mientras que los de Galicia se fiaron más de mi criterio: yo les pedí que mantuviesen la edición en italiano, Me dijeron: “No todo el mundo lo entenderá”. Y yo dije: “No pasa nada. Si no lo entienden van a entender la historia igualmente”. Los lectores pueden buscar y puede ser que unas palabras que en principio no entienden le digan cosas. Nunca sabemos lo que nos pueden decir las palabras. Es como un juego de sugerencias que está ahí, es como una botella lanzada al mar que tú no sabes a quién le va a llegar. Los de la edición en español no lo entendieron así y quisieron traducirlos y me dijeron: “No lo van a entender, ten en cuenta de que son adolescentes, no tienen referencias culturales”. Se crece también como lectores, ¿no? La experiencia lectora también es descubrir y aprender cosas nuevas. Pero en este caso tuve que claudicar y hacer la traducción de esos fragmentos en italiano.

¿La traducción del italiano al castellano, entonces, es tuya?

Sí. Fue muy difícil, por cierto, sobre todo las canciones de Lorenzo il Magnifico. Porque no encontré una traducción en castellano. Para algunas sí, como en el caso de un poema de Petrarca que fue traducido por un poeta gallego que es muy bueno y que ha traducido mucho a Dante y a Petrarca y en aquel caso he utilizado sus versiones, pero en otros casos no existían y tuve que aventurarme yo en la traducción.

¡Muchas gracias!

Gracias a ti.

CAPITOLO II

El armiño duerme: analisi del testo di partenza

2.1. Edizioni e struttura

El armiño duerme di Xosé Antonio Neira Cruz è la versione castigliana (tradotta dall'autore stesso) dell'originale in galiziano *O armiño dorme*, pubblicato nel 2003 dalla casa editrice Galaxia di Santiago de Compostela all'interno della collana *Costa Oeste*, che raccoglie proposte di lettura in lingua galiziana per i ragazzi a partire dai 14 anni. Il romanzo è stato tradotto anche in catalano e portoghese: l'edizione in portoghese ha vinto il Premio come miglior libro straniero pubblicato in Brasile nel 2008. *O armiño dorme* è probabilmente l'opera più importante di Neira Cruz e ha vinto nel 2002 il IV premio Raiña Lupa, premio per la letteratura per bambini e ragazzi conferito dalla provincia di A Coruña.

L'edizione in castigliano è stata pubblicata dalla casa editrice di Madrid SM nel 2003, all'interno della collana *Gran Angular*. Questa collana è destinata principalmente a lettori adolescenti (14-18 anni) e giovani adulti, allo scopo di venire incontro agli interessi e ai gusti letterari di questa età. La collana è suddivisa a sua volta in tre sezioni, ognuna delle quali comprende testi dalle caratteristiche differenti: la sezione *Alerta Roja* (a cui appartiene il romanzo in questione) riunisce libri in cui si toccano temi e problemi comuni all'età dell'adolescenza, con un sottinteso intento di affrontarli ed esteriorizzarli; la sezione *Los libros de...* comprende testi in cui al romanzo si affianca la biografia e un'intervista all'autore in cui spiega i motivi che hanno portato alla scrittura dell'opera; la sezione *Gran Angular Plus* raccoglie infine i romanzi per giovani adulti degli autori più famosi, spagnoli e non.

El armiño duerme è composto da 158 pagine, suddivise in 10 capitoli, preceduti da un capitolo introduttivo di 14 pagine che rappresenta un escamotage storico-letterario con il quale il lettore viene accompagnato nel vivo della storia, e seguiti dalle conclusioni, che consistono in una breve appendice di natura prettamente storica, in cui l'autore fornisce informazioni relative alla vita dei personaggi del romanzo. Seguono infine i ringraziamenti dell'autore. Il libro non contiene illustrazioni al suo interno ed è stato rilegato in broccatura fresata.

2.2. Il paratesto

Sulla base della definizione fornita da Genette in *Palimpsestes* (1982), il paratesto comprende il peritesto, “vale a dire l’insieme degli elementi paratestuali che accompagnano il testo rimanendo circoscritti all’interno del suo spazio, e l’epitesto che è invece una sorta di prolungamento esterno in uno spazio sociale virtualmente illimitato” (Elefante, 2012: 10). L’apparato paratestuale racchiude tutti quegli elementi testuali che orbitano attorno all’opera letteraria e che ne determinano in parte la ricezione e l’interpretazione da parte del pubblico, e crea indirettamente un’interazione tra l’autore, il testo e il lettore. Con il termine peritesto si fa riferimento principalmente al titolo, alle dediche, alle epigrafi, alla prefazione e alle note autoriali di un testo, mentre l’epitesto riguarda principalmente le interviste all’autore, le promozioni, gli interventi critici, gli articoli o le recensioni che possono essere pubblicati in relazione a una determinata opera letteraria anche a distanza di tempo e tramite differenti media.

Anche la copertina, l’aspetto prettamente grafico di un libro, rientra nel mondo paratestuale. Nel caso de *El armiño duerme*, le quattro edizioni finora esistenti del libro presentano copertine completamente diverse: l’originale, edito da Galaxia mostra la carta dei tarocchi raffigurante la morte su sfondo viola, anticipando una delle scene chiavi del romanzo; la versione in castigliano edita da SM Ediciones riporta il corpo di una ragazza nuda dagli occhi chiusi, rannicchiata su se stessa, che si porta le mani tra i capelli su sfondo nero e blu; l’edizione in catalano mostra un ermellino stilizzato su sfondo viola, sormontato da una corona, e quella dell’edizione portoghese rappresenta il busto di un’adolescente bionda che al posto del petto ha una gabbia al cui interno appare un ermellino.

Mentre le copertine delle edizioni in catalano e portoghese rappresentano l’animale e la ragazza, e quindi rimandano subito ai due personaggi centrali del romanzo, l’edizione galiziana rappresenta (e in parte anticipa) un elemento chiave per lo sviluppo della storia, e per quanto riguarda quella dell’edizione in castigliano si può dire che non sia affatto attinente al contenuto del libro, in quanto non fa esplicito riferimento né alla protagonista, né all’ermellino, né ad altri elementi della storia. La scelta degli aspetti iconici e illustrativi appartiene di norma agli illustratori delle case editrici per motivi legati al marketing e al tipo di pubblico al quale il testo vuole essere indirizzato e l’autore viene raramente coinvolto in questa fase decisionale. In effetti, a questo proposito nell’intervista che mi ha rilasciato, Neira Cruz lo conferma:

En estas cuestiones los escritores no pueden decidir demasiado. Puede que, como mucho, si te opones, te hacen caso. Yo no soy demasiado insistente, doy mi opinión, pero dejo que hagan su trabajo.⁴



2.3. Il peritesto

Il libro si apre con la dedica dell'autore: "Para María Victoria Moreno, armiño." María Victoria Moreno era una traduttrice e autrice di libri di narrativa, saggi e poesie morta nel 2005, con cui Neira Cruz ha condiviso una profonda amicizia. Segue l'epigrafe di un verso di una poesia di Rosalía de Castro, la più famosa scrittrice e poetessa galiziana del XIX secolo: "...aquele, más que nieve blanco". Si tratta di un verso estrapolato dalla poesia *Castellanos de Castilla*, poesia in cui la poetessa denuncia l'ostile trattamento che i castigliani riservano agli emigrati galiziani in cerca di lavoro fuori dalla loro terra. Come ha spiegato l'autore durante l'intervista (§ 1.3), "ese poema en concreto está porque hay una conexión entre ese poema, el armiño, Bia y Rosalía, que también fue una mujer negada, una mujer de la cual nos han ofrecido una cara y que también se murió muy trágicamente". Le allusioni del verso sono molteplici: oltre a creare questa profonda relazione tra la protagonista e la poetessa, è un chiaro riferimento al manto candido dell'ermellino, a cui il romanzo allude in più punti, ma anche all'amore della protagonista per Giulio, la cui casata ha come blasone l'ermellino.

Alla fine del decimo capitolo il romanzo si chiude con un'altra epigrafe: "...si el armiño cae en un lodazal, queda como paralizado y muere". Stavolta si tratta della traduzione di un verso dello scrittore romano Claudio Eliano (170-235 d.C.) tratto dalla sua opera *Sulla natura degli animali*, che raccoglie informazioni pseudoscientifiche e curiosità più o meno legendarie sui comportamenti degli

⁴ Cfr. § 1.3.

⁵ Immagini di copertina delle quattro edizioni. In ordine: ed. in castigliano, galiziano, catalano e portoghese.

animali. Il verso descrive una caratteristica dell'ermellino, che se cade nel fango, rimane paralizzato e in seguito muore. Questo verso si collega naturalmente al finale tragico della storia.

Infine, nella quarta di copertina si anticipano alcuni aspetti salienti della trama del romanzo volti a stimolare la curiosità del lettore. L'elemento peritestuale della quarta di copertina si inquadra in realtà al confine tra peritesto ed epitesto poiché

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 [...] È inoltre innegabile, per tornare a Bourdieu, che la quarta di copertina sia legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto (Elefante, 2012: 143).

Qui il romanzo viene definito una “bellísima NOVELA DE AMOR y fatalidad” e il tema dell'amore viene intenzionalmente sottolineato, poiché considerato il tema principale, ma anche uno dei temi letterari che maggiormente attira l'attenzione dei lettori, soprattutto di quelli più giovani. Segue poi una brevissima descrizione biografica dell'autore.

2.4. Il titolo

Il titolo di un romanzo è il principale elemento peritestuale che viene fornito al lettore *ante textum*, cioè prima della lettura, e ha un'importanza chiave nel momento della scelta di un libro, poiché si configura come la “soglia” del testo, del quale deve rivelare le connotazioni adeguate, facendosi al contempo complice della lettura che annuncia. Adorno (1979) lo definisce un “microcosmo del testo”, “[un] segno non arbitrario, ma motivato, pertinente, inerente, comunque corrispondente al significato dell'opera stessa; [...] mette a nudo il significato nascosto, perciò intimo del testo.” (Elefante, 2012: 72). E come specifica Elefante riprendendo questo concetto, “il titolo [...] in particolare quello dell'opera narrativa, condensa al massimo l'informazione, sfuggendo alla legge della ridondanza semantica” (*Ibid*, 73).

Nonostante a prima vista la scelta del titolo possa sembrare poco attinente a un romanzo storico incentrato sulla storia di un membro di Casa Medici, fin dalle prime pagine il titolo dell'opera inizia ad acquisire il suo valore e significato. “El armiño duerme”, l'ermellino dorme, sono le primissime parole con cui Bia inizia a raccontare la propria vicenda personale all'interno del suo diario, e le stesse con cui la conclude alla fine. Terminata la lettura del romanzo si coglie immediatamente un senso di circolarità della narrazione, che si chiude tornando esattamente al punto di partenza. Il titolo si carica perciò di un profondo valore simbolico e metaforico, che in un certo

sensu anticipa il destino della protagonista, con cui vi è un parallelismo più che evidente, ma che può essere del tutto compreso solo *post textum*, ovvero a lettura ultimata.

Soffermandoci sugli elementi che costituiscono il titolo, l'*armiño* è l'ermellino, un piccolo animale carnivoro appartenente alla famiglia dei mustelidi che vive principalmente in habitat freddi e cambia il colore della pelliccia a seconda delle stagioni: bruna/rossastra d'estate, bianca d'inverno. La sua pelliccia è pregiata e nella storia è stata a lungo utilizzata per gli indumenti indossati dalla nobiltà. Nell'araldica, l'ermellino viene rappresentato con un campo bianco sul quale sono seminate le code di questo animale, simili a crocette nere, chiamate "moscature".

L'animale simboleggia l'incorruttibilità e la purezza, principalmente per il colore bianco del suo manto. Oltre alla diretta correlazione tra il bianco e il nome Bianca, la protagonista del romanzo incarna altresì le principali caratteristiche di questo animale: Bia è pura e candida d'animo, ma allo stesso tempo testarda, caparbia e ferma sulle sue posizioni e sui suoi sentimenti, sempre incorruttibili; come l'ermellino, il cui manto si adatta al volgere delle stagioni, lei deve adattarsi alle condizioni di vita che il fato le ha imposto.

Per quanto riguarda invece il verbo del titolo, *duerme*, il sonno al quale si fa riferimento, in realtà, è quello eterno, al quale Bia condanna se stessa e il suo animale di compagnia. Tuttavia, il riferimento al sonno e all'azione di dormire sono legati a un'idea di attesa, quella del suo grande amore con il quale Bia sa per certo di ricongiungersi prima o poi. La morte, quindi, non è per lei che un sonno temporaneo, necessario per fuggire alla sua triste sorte e attendere colui che solo potrà darle la felicità. Un titolo, dunque, molto romantico, ma anche profondamente triste, poiché nasconde in realtà la tragicità della storia della protagonista e la sua scelta di ricorrere al suicidio.

2.5. La trama

L'intera vicenda è raccontata attraverso la voce, o meglio, attraverso l'escamotage del ritrovamento del diario in cui la dolce Bianca de' Medici, detta Bia, prima di morire ha depositato la storia della sua breve vita. Tale diario di madreperla viene riesumato solo nel 1857, tre secoli dopo la sua morte, in occasione del risanamento delle tombe medicee a Firenze. Grazie a questo ritrovamento è possibile entrare nella vita della protagonista e indirettamente nella vita fiorentina del XVI secolo sulla quale viene offerto al lettore un punto di vista privilegiato, che lo mette al corrente delle vicende famigliari e politiche della famiglia Medici.

Nel suo diario, Bia ripercorre la propria vita in una sorta di lunga analepsi. Il racconto inizia dalla fine. Bia parla della condizione d'infelicità alla quale è stata costretta: si sente, infatti, un

animale in gabbia, esattamente come il suo ermellino, poiché ha perso per sempre la libertà. Solo a partire dai capitoli seguenti inizia a ripercorrere la sua vita dall'infanzia e a spiegare le ragioni della sua condizione, permettendo al lettore di entrare nella sua vita e nei suoi pensieri, trasportandolo nel vortice della vita di corte fiorentina.

Bia è figlia illegittima di Cosimo I, nata da un amore che costui ebbe in gioventù con Bianca di San Lionardo, contadina di Benci, un paesino del Mugello. In seguito alla morte prematura della madre, Bia, ancora bambina, viene chiamata a vivere a Firenze e passa improvvisamente dalla vita modesta, umile e povera di campagna alla vita sfarzosa, ricca e frenetica di corte, dalla condizione di contadina a quella di principessa Medici, catapultata all'interno di una nuova famiglia che deve accettare come sua. Il duca Cosimo si è sposato da qualche anno con Eleonora di Toledo, figlia del marchese di Villafranca e viceré di Carlo V a Napoli, matrimonio che gli garantisce l'appoggio indiretto della potenza spagnola, all'epoca la più forte d'Europa. La piccola Bia si accorge presto di quanto questo nuovo mondo, all'apparenza dorato e benevolo, le sia in parte ostile: il fatto di essere una figlia illegittima la rende invisibile sia agli occhi di Eleonora che a quelli di Maria Salviati, la madre del duca, che le riservano soltanto occhiate piene di astio e rimproveri. Fortunatamente, può contare sull'affetto delle sue care dame, Romola e Viccina, che si prendono cura di lei, l'aiutano, le danno consigli e adempiono in un certo senso al ruolo della madre che Bia non ha più; può contare, altresì, sull'affetto del suo maestro e precettore Luigi Tasso, incaricato di istruirla e insegnarle nei dettagli la storia della casata medicea e, infine, sul profondo affetto di due delle sue sorellastre, nate dal matrimonio del duca e donna Eleonora, Maria, la primogenita, e Isabella, con le quali Bia intreccia un rapporto di affetto profondo. Questo tipo di rapporto le è però impossibile da intrecciare con la piccola Lucrezia, la più piccola delle tre figlie di Eleonora e la più simile alla madre, altezzosa, presuntuosa e vanitosa, interessata soltanto ai beni materiali e ai gioielli. Il rapporto tra Bia e Lucrezia rimane sempre alla stregua di quello tra Bia e donna Eleonora.

Un altro personaggio che riveste un ruolo particolarmente importante è il pittore Agnolo Bronzino, il ritrattista di corte, particolarmente affezionato a Bia, alla quale regala un piccolo dipinto di un ermellino eretto su un cuscino rosso, l'ermellino che le era stato negato di portare con sé in occasione del ritratto di famiglia. Bia, infatti, da quando viveva ancora a Benci, ha un rapporto più che mai speciale con questo animaletto dal mutevole manto, a cui resterà legata fino alla morte. Il primo incontro ravvicinato con un ermellino dal manto bianco era avvenuto a Benci quando questi, una fredda mattina d'inverno, era entrato in casa sua. I due avevano iniziato una sorta di conoscenza reciproca, finché i domestici vedendo quell'animale vicino a Bia, spaventati, lo avevano ucciso con una forte bastonatura e Bia ne era rimasta profondamente traumatizzata. A partire da quel momento Bia non può dimenticare l'ermellino, al quale inizia ad attribuire un valore del tutto speciale.

Bia stessa, infatti, si sente un ermellino in gabbia, come afferma più volte all'interno del suo diario ed è proprio la sensazione di soffocamento e di mancanza di libertà che prova nel sottostare agli ordini e alle regole imposte dal rango della sua famiglia che la spingono ad allontanarsi da palazzo la sera di Carnevale del 1553. Attratta dalla festa, dalle maschere e dalla vita che brulica per le piazze e nelle vie intorno a Palazzo Vecchio, Bia decide di trasgredire, di scendere tra la folla e confondersi con essa, approfittando del fatto di non essere osservata da nessuno. Si ritrova così a vagare per le strade in cui il popolo di Firenze si è riversato in quella giornata di follie e viene a contatto con la vita reale della città, quella che aveva sempre e solo scrutato curiosa dall'alto delle logge; ascoltando i discorsi delle persone che la circondano scopre che per i fiorentini il duca Cosimo non è altro che un tiranno che farebbe qualsiasi cosa pur di ottenere ciò che vuole, pur di accentrare totalmente il potere su di sé e che il popolo ha paura a esprimere liberamente le proprie opinioni poiché teme forti ritorsioni. La certezza di appartenere a una famiglia di governanti amati e rispettati dal popolo viene così improvvisamente messa in dubbio e Bia ne rimane turbata.

Quella notte di carnevale rappresenta per lei una notte di incontri e rivelazioni che cambieranno la sua vita: conosce il vecchio Pietro Sassone, che le offre la sua compagnia e l'accompagna in un lungo giro per Firenze, fino a portarla con sé in vicolo del Purgatorio, dove sono riuniti altri suoi amici di basso rango, dediti alle più strane e losche occupazioni. Bia non può rivelare loro la sua vera identità e si presenta come Bia di San Lionardo. Tuttavia, dopo aver mangiato seduta per terra con loro, accetta, forse ipnotizzata dalla cartomante Luna Maffei, di conoscere il proprio futuro e quello delle persone a lei più care attraverso la lettura dei tarocchi, ed è così che la sua vera identità viene ben presto rivelata e scopre, inoltre, che il futuro non riserva nulla di buono né per lei, né per le sue care sorelle Maria e Isabella. Per queste ultime la vita sarà breve e piena di sofferenze, mentre su Bia incombe la sofferenza di un amore impossibile che la strazierà fino alla morte. La cartomante le dà infine una pozione preparata da un suo compare dicendole di conservarla perché forse un giorno le potrà essere utile. Bia rimane sconvolta e fugge a casa, pentendosi di aver ceduto alla lettura di quelle carte, alle quali non vuole credere ma davanti alle quali, al contempo, non può fare finta di niente. Il destino riservato ai membri della famiglia Medici è un destino infausto, ma per Bia non è ancora tempo e luogo di realizzare la portata e l'entità di quelle profezie nefaste.

La fuga di Bia da Palazzo Vecchio ha fatto infuriare il duca Cosimo, ma lei in cuor suo si sente felice di aver provato, almeno per una volta nella vita, quella sensazione di libertà che l'uscita dalla gabbia dorata le aveva regalato. Nei mesi che seguono, la situazione familiare si tranquillizza, anzi si rallegra grazie alla nascita dell'ultimo figlio di donna Eleonora, Pietro; eppure, lontano da Firenze, Cosimo continua a essere impegnato nelle sue battaglie ora volte a piegare Siena, una delle ultime città che ancora resiste, ma che grazie al supporto militare degli spagnoli, cade nelle sue mani

dopo violenti massacri nel 1554. A tre mesi dalla conquista, Cosimo decide di recarsi a Siena con parte della famiglia al seguito, in occasione del Palio che vi si festeggia tutti gli anni. A causa dell'indisposizione di Maria, spesso ammalata, Bia viene chiamata a sostituirla in questo viaggio, che a sua insaputa, le riserva una grande sorpresa che cambierà per sempre le sorti della sua vita e che le carte già le avevano anticipato.

Cosimo desidera partecipare al Palio per affermare e ostentare il nuovo potere che ha ottenuto sulla città, ma tra Firenze e Siena non è mai scorso buon sangue e c'è da secoli una rivalità inveterata che la recente conquista non ha fatto che acuire. Quell'anno il Palio è vinto da un cavaliere della contrada della Lupa, Giulio di Camollia, fratello minore del conte di Camollia, un uomo particolarmente ostile e ribelle a Firenze e che, insieme ad altri nobili, dopo la resa di Siena, era fuggito a Montalcino per organizzare un'ultima, seppur inutile, resistenza. Giulio ha occhi solo per Bia, e anche lei viene subito rapita dalla bellezza di quest'uomo alto, moro, dal volto olivastro. I festeggiamenti per la vittoria continuano e la sera la contrada vincente offre un enorme banchetto a cui segue la famosa danza di Siena, durante la quale il vincitore del Palio deve scegliere una dama con cui ballare, colei che riceverà l'onore di diventare la dama del Palio. Giulio di Camollia chiede di poter ballare con Bia, un ballo che non fa che sancire l'inizio del loro grande amore. Bia vive la notte più incantevole della sua vita, alla scoperta delle meraviglie di Siena insieme a Giulio, ma il ritorno a Firenze la riporta presto alla realtà e la mette di fronte alle difficoltà e alla sofferenza causate dalla lontananza. I due per un breve periodo di tempo riescono a portare avanti la loro storia d'amore proibita di nascosto, attraverso saltuari incontri, finché non giunge la notizia che Cosimo è riuscito a sconfiggere anche i ribelli di Montalcino e da quel momento Bia non riceve più alcuna notizia di Giulio di Camollia. Continua ad attenderlo, convinta che sia vivo e stia bene, ma invano. Suo padre, nel frattempo, ha già predisposto il suo futuro e quello della sorella Maria: per rafforzare le sue alleanze con le altre casate nobili italiane, le ha promesse, rispettivamente, a due membri della famiglia d'Este: il conte Onorio e il duca di Ferrara Alfonso. A nulla servono le proteste di Bia, che vuole ribellarsi a un matrimonio con uno sconosciuto, basato meramente sugli interessi del padre. Ma la volontà di Cosimo resta inflessibile e Bia, rinnegando suo padre e l'intera famiglia dei Medici, è costretta ad accettare il suo tragico destino. Tuttavia, il suo amore per Giulio e la speranza che possa venire a salvarla in tempo non muoiono, anzi persistono anche dopo la morte. Bia, infatti, decide di togliersi la vita con la pozione che le era stata data in quella notte di Carnevale, per mettere fine alla sua sofferenza e per rifiutare il matrimonio che le è stato imposto. Se necessario, attenderà il suo amore per l'eternità e sa che prima o poi lui tornerà da lei...

2.6. Spazio e tempo

Il romanzo è interamente ambientato in Toscana, tra Benci, Firenze e Siena, i luoghi in cui si snoda la vita della protagonista.

A livello temporale si possono distinguere due macro cornici: la prima è rintracciabile nel capitolo introduttivo in cui l'azione si svolge nella Firenze del 1857, anno in cui avviene il risanamento delle tombe medicee di via San Lorenzo. Il processo di risanamento delle tombe rappresenta di fatto un escamotage letterario con il quale l'autore cattura l'attenzione del lettore inserendo diversi elementi di mistero e suspense legati al timore per l'apertura di questi antichi sepolcri di uomini e donne che fecero grande la storia di Firenze e dinnanzi ai quali è inevitabile provare un forte senso di soggezione. Al contempo questa introduzione funge da essenziale presentazione del cronotopo del romanzo ed è funzionale a presentare al lettore i principali membri della famiglia Medici, coloro che hanno fatto la storia di questa dinastia, così da consentire al lettore di prendere gradualmente confidenza con un diverso e lontano contesto storico che si schiude poi definitivamente nel racconto che Bia fornisce attraverso il diario che viene scoperto nella sua tomba.

Il diario della defunta permette l'ingresso alla seconda cornice temporale, che copre indicativamente gli anni dal 1540 al 1556-1557, ovvero gli anni di cui Bia racconta le sue vicende personali, che iniziano a partire dai ricordi dei primi anni di vita a Benci e dal successivo trasferimento a Firenze, per terminare con la sua morte, avvenuta, secondo le note autoriali presenti alla fine del romanzo, intorno al 1557.

2.6.1. Il tempo storico: l'ascesa e il governo di Cosimo I

Dal punto di vista storico l'azione si svolge durante gli anni centrali del governo del duca Cosimo I (1519-1574), anni in cui Firenze e la famiglia Medici recuperano parte dello splendore che era stato messo in crisi dai tragici avvenimenti che l'avevano scossa prima che Cosimo salisse al potere nel 1537. Firenze si stava, infatti, lentamente riprendendo in seguito all'assedio da parte delle forze spagnole di Carlo V che tra il 1529 e il 1530 l'avevano devastata e l'avevano costretta alla capitolazione della Repubblica. Nel 1532, su indicazione di papa Clemente VII, viene nominato duca Alessandro de' Medici, il primo Medici a portare questo titolo e l'ultimo discendente del ramo principale della famiglia a governare la città. Alessandro inizia quel processo di accentramento del potere che poi porterà definitivamente a termine Cosimo. Il governo di Alessandro, persona dai costumi licenziosi, più dedita agli interessi personali e piuttosto indifferente al bene della città, non

dura a lungo poiché nel gennaio del 1537 viene assassinato da Lorenzino (rinominato poi Lorenzaccio), un altro Medici che fino a quel momento era stato suo servo fedele.

Per scongiurare un'ulteriore crisi e possibili ritorsioni o colpi di mano da parte dei nemici della famiglia, si cerca immediatamente un successore e il giovane Cosimo appare fin da subito il nome più papabile e l'unico Medici considerato in grado di governare nonostante i suoi 17 anni. Nel settembre 1537 viene quindi nominato duca di Firenze. Cosimo gode pienamente dell'appoggio della potenza spagnola, sancito di fatto dal suo matrimonio con Eleonora di Toledo, ed è anche grazie a questo appoggio che riesce a espandere il ducato e a conquistare le ultime città che ancora resistevano alla potenza fiorentina, come Lucca e Siena, ottenendo così l'insigne titolo di granduca nel 1569.

Cosimo si dimostra un politico capace, animato da un forte senso dello stato, al quale vuole garantire un buon governo. A tal fine, capisce che oltre alla città di Firenze, è necessario rafforzare anche il sistema difensivo di Arezzo, Pistoia, Pisa e Livorno, quest'ultima particolarmente strategica per la presenza del porto grazie al quale si effettuavano gli scambi commerciali. Dotato di grande abilità diplomatica, Cosimo si circonda solo di uomini fidati, tendendo a eliminare l'influenza della nobiltà fiorentina nelle decisioni politiche e imponendosi sempre di più come detentore di un potere assoluto; cerca di mantenere sia il favore di Carlo V, dal quale dipende il suo effettivo potere, che il consenso di Francesco I di Francia, con cui non vuole inimicarsi. Protettore e propulsore dell'arte e della letteratura, assume anche il volto di mecenate, commissionando opere d'arte ad artisti come il Bronzino o il Vasari e favorendo la pubblicazione di opere come *Storia d'Italia* di Guicciardini. Cosimo si dimostra quindi un duca illuminato e gli anni del suo governo sono considerati anni felici e prosperosi per il popolo toscano.

2.6.2. I luoghi e gli spazi

L'azione del romanzo si svolge dapprima nella casa di campagna di Benci, che Bia ricorda con tenerezza per essere il paesino di contadini di sua madre e dei suoi nonni materni, e in seguito, dopo la morte della madre, si sposta all'interno delle residenze medicee fiorentine: prima la villa del Trebbio, poi Palazzo Vecchio, dove l'intera famiglia si trasferisce a partire dal 1540 e dove Bia trascorre la maggior parte della sua vita.

C'è una netta contrapposizione tra spazi interni e spazi esterni: Bia vive quasi interamente la sua vita all'interno di un palazzo, tra saloni affrescati, cerimonie e banchetti, agognando di poter uscire e mescolarsi con il popolo fiorentino, persone appartenenti a un mondo per lei irraggiungibile. Bia si definisce spesso un "ermellino in gabbia", tuttavia è all'interno dei palazzi fiorentini che cresce e instaura forti legami d'affetto con le sorelle e con le donne di servizio Romola e Viccina; è qui che

riceve l'opportunità di essere istruita dal maestro Luigi Tasso e ritratta dal gentile Agnolo Bronzino. Ciononostante, prova una forte nostalgia per il suo paesino di origine, di cui ricorda e descrive perfettamente i colori e i profumi, e per la vita libera che avrebbe potuto condurre in campagna insieme ai parenti materni:

Fuera de palacio, más allá de la Piazza y del bello San Giovanni, detrás de las montañas que suben más altas que las torres multicolores del duomo, al otro lado del río de la ciudad [...] está la vida, sí, la verdadera vida. El lugar adonde yo pertenezco. La casa que debía habitar. Los colores que tenían que despertarme cada mañana, y el cielo que me acompañaría en cada trabajo. (pag. 22-23)

Ai numerosi figli della coppia ducale è destinato l'ultimo piano di Palazzo Vecchio, unico spazio che si può realmente considerare loro, unico luogo in cui essi possono parlare, giocare e divertirsi liberamente, lontano dalle stanze di donna Eleonora che mal sopporta la confusione. Gli altri spazi di riunione della famiglia sono rappresentati dai principali luoghi di culto fiorentini: le chiese di Santa Maria del Fiore, Santa Croce, San Lorenzo e dalle cappelle medicee, in cui si svolgono le funzioni religiose della famiglia, le cerimonie e i battesimi.

Lo spazio esterno della città s'impone solamente durante la fuga di Bia da palazzo durante il Carnevale, quando Bia ha finalmente l'opportunità di camminare per le vie del centro, per le piazze, lungo l'Arno, sul Ponte Vecchio in compagnia del suo cicerone Pietro Sassone e dei suoi loschi compari. Si tratta dell'unico momento in cui la città di Firenze e il suo popolo prendono vita e diventano protagonisti attivi nel romanzo, dove per il resto la città è destinata essenzialmente al ruolo di cornice spaziale degli eventi.

La seconda occasione di uscita dai palazzi fiorentini è rappresentata dal viaggio a Siena in occasione del Palio, durante il quale insieme a Giulio di Camollia scopre le bellezze monumentali di questa città e se ne innamora: Piazza del Campo, la cattedrale con le sue volte stellate, il palazzo della contrada della Lupa. Anche in questo caso, tuttavia, la città resta sullo sfondo e funge di fatto da cornice romantica all'interno della quale si sviluppano gli eventi ricordati da Bia.

Nel rievocare i luoghi in cui ha vissuto Bia fornisce descrizioni vivide e dettagliate sia di interni che di esterni che permettono al lettore di apprezzare le bellezze dell'arte e dell'architettura fiorentina e senese del Rinascimento e di calarsi nell'atmosfera dell'epoca che prende vita a partire dalle sue parole.

2.7. I personaggi

Nel romanzo si possono distinguere due gruppi di personaggi: quelli ispirati alla vita dei membri della famiglia Medici e quelli nati invece completamente dalla fantasia di Neira Cruz. Come scrive l'autore nei ringraziamenti:

Si bien la mayor parte de los personajes que aparecen en este libro están basados en figuras históricas, hay que señalar que los retratos psicológicos de algunos se alimentan más de la ficción que de las fuentes históricas, fundamentalmente por no existir información sobre los mismos. No sucede lo mismo con los retratos físicos, respetados y seguidos con atención siempre que se tuvo acceso al material iconográfico correspondiente. (pag. 155)

E sicuramente il personaggio che più di tutti si alimenta della creatività dello scrittore è proprio quello della protagonista.

2.7.1. Bia de' Medici

La piccola Bia de Medici è realmente vissuta. Era una dei numerosi figli illegittimi che ebbe Cosimo I, nata nel 1537 e morta a soli 5 anni, nel 1542. Secondo alcuni testi storici, sua madre fu probabilmente una ragazza che lavorava al servizio dei Medici presso il castello del Trebbio. L'esistenza di Bia è testimoniata, oltre che da alcuni documenti storici, dal famoso ritratto che ne fece il Bronzino, tuttora conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze:



[...] quiero dar las gracias a Bia de Medici, que llamó mi atención desde un lienzo del Bronzino y me invitó a buscar las escasísimas huellas que quedan de su vida. Era noviembre de 1997, y ella y yo estábamos solos en la Sala della Tribuna de la Galleria degli Uffizi de Florencia cuando intercambiamos aquella mirada que lo puso todo en marcha. (pag.158)

Il viso dolce e aggraziato di questa bambina, che Bronzino ha fissato per sempre sulla tela, ha incantato Neira Cruz a tal punto da ispirare in lui la creazione di un personaggio letterario a partire da un'opera d'arte.

Bia incarna la peculiarità dello stile di Neira Cruz, a cui piace giocare con i personaggi delle sue storie, mescolando verità e finzione in modo che sia quasi impossibile per il lettore capire dove finiscono i confini dell'una e dell'altra, creando, in questo modo, una specie di inganno letterario. Ecco che grazie a questo gioco letterario o *trampantojo*, come a Neira Cruz piace definirlo, la piccola

Bia non muore all'età di 5 anni, bensì cresce nelle pagine di questo romanzo insieme alle altre donne di casa Medici. L'autore immagina quella che sarebbe potuta essere la sua vita nella Firenze dell'epoca, come figlia del granduca di Toscana, e lo fa con un forte senso di verosimiglianza, ma anche di drammaticità: Bia si configura, infatti, come un personaggio profondamente tragico, il cui destino si rivela ineluttabile fin dalle prime pagine: “¿Será tan placentera la muerte? Quiero pensar que sí.” (pag. 21)

Bia è una bambina molto bella, bionda, dalla pelle chiara come quella di sua madre e lo si apprende dalle parole che monna Romola le rivolge la prima volta che la vede:

Dios os bendiga querida niña. En verdad que ya lo ha hecho con creces, al crearos tan hermosa y galana. [...] Vuestra madre era la moza más bonita de todo el Mugello. [...] Sí, no hay duda de que habéis heredado no solo su nombre, sino también su blancura y calidad. Pero esos ojos de vuestra cara son los de mi señor Cosimo. (pag. 43-44)

Nonostante l'astio che le riservano alcuni membri della famiglia, specialmente Maria Salviati, madre di Cosimo, che non riesce ad accettarla e a trattarla come una vera Medici, Bia rivela la sua indole buona, caritatevole e pronta al perdono, quando ad esempio decide di restare accanto alla nonna paterna in punto di morte:

De hecho, cuando pocos años después le llegó el momento de la muerte [...] gastó su corta agonía pronunciando cada uno de los nombres de sus verdaderos nietos, primero los varones, después las hembras. Solo uno de sus descendientes estaba junto a ella para acompañarla en la agonía. Era yo. Pero mi nombre nunca llegó a brotar de sus labios. (pag. 49)

Oltre ad avere un grande cuore, Bia è sveglia, intelligente (impara in fretta tutto ciò che le viene insegnato), ma anche particolarmente testarda e ribelle, come dimostrano prima la sua ostinazione a vedere il proprio ermellino ritratto nel quadro di famiglia: “No entendí los reparos de Bronzino y repetí que o aparecía conmigo el armiño o sería yo la que no aparecería. El duque, mi padre, divertido con mi testaruda determinación [...] ordenó que se me cumpliera el capricho.” (pag. 59), poi la sua fuga da palazzo e gli incontri segreti con Giulio di Camollia. Anche con quest'ultimo Bia dimostra inizialmente il proprio carattere fiero e orgoglioso, in particolare quando in occasione della festa del Palio non vuole cedere alle sue lusinghe:

—También os debemos agradecer, yo y todos los de la contrada de la Loba, que nos hayáis hecho el inmenso honor de vestir para esta ocasión nuestros colores.

Me pareció una impertinencia tanto su porfía en querer hablar con alguien que rechazaba su parloteo, como sus apresuradas conclusiones sobre mi forma de vestir.

Endureciendo mi mirada y clavándola ahora en la suya en un arranque de decisión, respondí:

—Visto de blanco y negro por mi propio gusto, señor, no por el deseo de honrar a nadie, si no es a toda Siena.

[...] y siguió sosteniendo mi mirada sin disminuir aquella sonrisa, que yo interpreté entre encantadora y burlona, cosa esta que me contrarió todavía más. Pero él no se daba por vencido ante mi máscara de hielo-. Me vais a permitir también que os informe de que, por el hecho de aceptar bailar la danza de Siena conmigo, os habéis convertido en la dama del Palio, que es gran honor para vos. [...]

De todas formas, creí oportuno puntualizar su comentario para dejar bien en evidencia el descaro con el cual se había conducido.

—Os voy a recordar, si vuestra buena crianza me lo permite, que acaso sea la dama del Palio la honrada por la princesa de Medici que yo soy, y no a la inversa, como vos torpemente habéis dicho. (pag. 124-125)

Ma quando tra i due nasce l'amore, Bia non accetta compromessi e nonostante sia a conoscenza del fatto che il loro è destinato a essere un amore impossibile, non smette di lottare e di crederci fino ad arrivare alla tragica scelta del suicidio, che rappresenta un gesto di totale ribellione alla volontà di suo padre di darla in sposa a un uomo a lei sconosciuto: “Aquel día renegué de padre y nación que tan mal trato estaban dispuestos a dar a una hija. Y entendí de una vez y para siempre que tristemente estaba sola en el mundo”. (pag. 146)

Bia, essendo al contempo protagonista e voce narrante, è il personaggio più dinamico e connotato psicologicamente del romanzo; rivela una personalità molto forte e anticonformista per il periodo e il contesto in cui vive, soprattutto per il fatto di essere una donna che non vuole accettare fino in fondo le convenzioni e gli ordini che le vengono imposti dal suo status sociale. Queste caratteristiche fanno di lei una ribelle naturale in lotta con ciò che la circonda, una lotta alla fine della quale non si può stabilire con certezza chi sia il vincitore, nonostante la fine tragica del suo destino.

Per molti aspetti, Bia è in linea con le caratteristiche della figura femminile della produzione letteraria attuale, che propone “un universo femminile variegato, dove le protagoniste si rivelano in tutta la loro originalità esistenziale” (Blezza Picherle, 2004: 185). Infatti, nella letteratura per ragazzi attuale

Un tratto che accomuna i personaggi femminili è il coraggio e la determinazione con cui sanno affrontare i problemi e le difficoltà quotidiane, rivelandosi capaci di dominare le paure, di prendere decisioni, di ragionare con intelligenza e intuito, di instaurare rapporti interpersonali profondi e significativi. [...] La determinazione ‘al femminile’ assume molteplici forme e aspetti, anche in rapporto allo specifico contesto culturale in cui è collocato il personaggio. Così in ambienti difficili dimostrarsi coraggiose può significare continuare a svolgere, seppure in clandestinità, tutte quelle attività che permettono di conservare la propria identità e di lottare per non far morire gli ideali di libertà e di giustizia. (*Ibid.*, 2004: 185-186-187)

In questo senso, la figura di Bia risulta essere molto moderna rispetto al contesto storico e sociale nel quale è inserita, nel quale l'affermazione della volontà femminile è inesistente e insignificante, e ciò

permette al lettore di instaurare con la protagonista un maggiore riconoscimento e una maggiore empatia.

2.7.2. Cosimo I



Cosimo de' Medici (1519 – 1574) è il granduca di Toscana, appartenente al ramo dei “popolani”, il ramo cadetto dei Medici (quelli che nel corso della storia erano stati più vicini alle posizioni del popolo). È padre di Bia e di altri undici figli avuti dal matrimonio con Eleonora di Toledo (Maria, Francesco, Isabella, Giovanni, Lucrezia, Pedricco, Garzia, Ferdinando, Anna, Antonio e Pietro), un matrimonio felice basato sull'affetto e la profonda stima reciproca.

Nel caso di Cosimo si può affermare che la figura letteraria rispecchia quella storica sotto quasi tutti i punti di vista. Cosimo è un duca e un condottiero forte e autoritario, in famiglia come in battaglia, ed è rispettato e temuto da tutti. Il celebre Alexandre Dumas scriveva di lui: “Dissimulatore come Luigi XI, passionale come Enrico VIII, bravo come Francesco I, perseverante come Carlo V, magnifico come Leone X, egli possedeva tutti i vizi che rendono fosca la vita privata, tutte le virtù che illuminano la vita pubblica.” (in Vannucci, 2015: 274).

All'interno del romanzo si allude alla figura di Cosimo a partire dal terzo capitolo, quando si capisce che è stato lui a decidere e disporre del trasferimento della piccola Bia a Firenze dalle parole di monna Romola: “—Valiente aya estás tú hecha, mala pécora. Así respondes a los encargos que nos hace nuestro señor... [...] Además, ¿qué es eso de acostarse a dormir como una vaca vieja en lugar de velar, como se te encomendó, el sueño de la hija de mi señor Cosimo?” (pag. 42-43).

Cosimo è signore, pater familiae autorevole e detiene il potere sulle sorti dei membri della sua famiglia. Compare personalmente per la prima volta alla fine del terzo capitolo, quando Bia riporta alla mente il suo primo incontro con lui, di ritorno da una delle sue tante battaglie.

No tardé en tener ante mí a caballero de tan espléndido aspecto, o mejor dicho, en ser llevada yo a su presencia. Sentado en un amplio sitial bajo dosel, que compartía con mi abuela, [...] el recién llegado observó mi entrada con el semblante serio, la mirada clavada en mí. [...] Nunca como en aquel momento tuve yo la sensación de hallarme ante un coloso erguido. Reforzaba la impresión su lujosa vestimenta; entonces no brillante armadura – la que yo había advertido que traía el jinete del caballo negro-, sino casaca larga de amplias y abullonadas mangas, celeste refulgente en el fondo cuajado de pedrería y blanco inmaculado en los bordes. El coloso se agachó y puso su rostro a la altura del mío. Ojos oscuros y fijos, nariz ligeramente prominente, barba negra densa, boscosa, frente precozmente despejada. (pag. 53-54)

La descrizione fisica che l'autore fornisce di Cosimo è molto fedele alle fattezze dipinte dal Bronzino nel *Ritratto di Cosimo I in armatura* (1545 ca.) conservato presso la Galleria degli Uffizi. Bia lo descrive come un *coloso erguido*, parole che rendono immediatamente l'idea di grandezza e autorità che il duca trasmette, un'idea che pervade l'intero romanzo, in quanto Cosimo, nonostante le poche e brevi apparizioni, è la presenza con cui tutti i personaggi in qualche modo devono misurarsi e fare i conti.

Il granduca nutre un affetto profondo per tutti i suoi figli, ma per Bia dimostra una certa predilezione, tra l'altro documentata storicamente da alcune lettere presenti nell'Archivio di Stato di Firenze, in cui si rivolge a lei con parole molto affettuose. Bia, infatti, gli ricorda sua madre e il fugace amore avuto con lei in gioventù, forse il suo unico vero amore. Tuttavia, questo affetto non basta a sopraffare la ragion di stato e le ragioni politiche e diplomatiche che lo porteranno a sacrificare la vita della figlia, nonostante il suo malcontento. Egli rimane infatti fermo e irremovibile sulle proprie decisioni e non lascia spazio al dialogo e alla mediazione, come si nota nei dialoghi relativi alla discussione tra lui e le figlie Maria e Bia riguardo al loro futuro matrimonio:

—Pero yo no quiero casarme con ese hombre, padre – grité con los ojos arrasados en lágrimas-. Antes prefiero entrar de monja en las Murate y no ver de nuevo la luz del día.

—Voto a Dios que no tendrás tal elección – bramó el duque-. Ferrara ofrece a tu hermana el grandísimo honor de convertirla en su duquesa y no podemos decir que no. Es bueno para Florencia, y para María no será malo. La condición para forjar ese enlace pasa por tu matrimonio con el tío del duque.

—Pero es un hombre demasiado viejo para Bia, padre – replicó ahora María, tan espantada como yo.

[...]

—La oferta es más que razonable de todo punto. [...]

Mi padre asistió al llanto en silencio, la mano apoyada amorosamente en mi brazo, insensible a su decisión.

—Disponeos a aceptar lo que el destino os depara. Dentro de tres meses seréis mujer casada y partiréis para vuestro nuevo país. (pag. 145-146)

Cosimo è quindi un personaggio statico che non cambia e non si sviluppa nel corso della storia, rimanendo sempre inflessibile nel suo ruolo di padre e duca autoritario, per poi rendersi complice, se non artefice, di quel *fatum* che segna la vita di Bia dal principio.

2.7.3. Eleonora Álvarez de Toledo

Eleonora Álvarez de Toledo (1522-1562) è la figlia primogenita del viceré di Napoli Don Pedro di Toledo e moglie di Cosimo I, che la preferì alla sorella Isabella. Secondo le testimonianze storiche Cosimo ed Eleonora furono una coppia inseparabile e il loro fu un matrimonio d'amore, basato su una profonda stima reciproca: "Eleonora è stata una moglie che ha saputo vivere da pari a pari con Cosimo. Il contributo, anche economico, che essa ha portato per la fortuna della famiglia Medici è rilevante." (Vannucci, 2015: 292)



Oltre al contributo economico, Eleonora mostrò sempre entusiasmo e competenza in molti ambiti, e si rivelò adatta al ruolo di granduchessa che rivestiva.

Viene descritta come una donna bella e intelligente: "Eleonora, perlomeno a stare al ritratto che le fece tre anni dopo il Bronzino quando lei aveva vent'anni, ci appare di una bellezza solenne; un po' matronale; con un volto dai lineamenti bene armonizzati ed un'espressione che ce la rende simpatica." (Vannucci, 2015: 275)

Tuttavia, Neira Cruz ha visto in Eleonora un personaggio complesso, fatto di luci e ombre che egli ha colto principalmente a partire dai ritratti che le sono stati dedicati:

También Leonor de Toledo está connotada muchas veces con otros criterios mucho más benéficos: presentada como el icono de la elegancia, como una mujer muy discreta, cuando en realidad se sabe que no fue así. Era una mujer económicamente muy interesada, probablemente bastante mezquina en algunas cuestiones... Todo eso trasciende de los cuadros de Bronzino porque ves desde la Leonor esplendorosa del retrato de corte donde está con don Garzia, su hijo, hasta la cara demacrada de unos pocos años antes de su muerte, que es un cuadro que está en una pinacoteca de Praga y que representa la cara de una mujer que es una arpía.⁶

Anche ne *El armiño duerme* la duchessa appare come un personaggio molto ben delineato e complesso, ma sono evidenziate soprattutto le sue caratteristiche negative. Viene presentata al lettore attraverso le parole di Bia, che la dipinge come una donna austera, altezzosa, amante dello sfarzo e degli abiti lussuosi

—Dicen que ha mandado decorar una estancia entera con ramas de naranjo [...] Resulta que desea que el salón de recibir de su apartamento en Palazzo Vecchio sea pintado con motivos semejantes a los del vestido que traía cuando entró por primera vez en Florencia y se repitió la ceremonia de las bodas en Santa María del Fiore. Y si el buen Dios no me deja mentir, vuestra merced ha de recordar como yo que a entonces la gran duquesa causó sensación con aquella suntuosidad estampada con naranjas y ramitas de azahar en flor (pag. 28-29)

⁶Cfr. § 1.3.

e con una forte propensione a impartire ordini e a prendere decisioni in casa Medici:

Así, el duque, a instancias de doña Eleonora, decidió construir una nueva residencia para la familia al lado del cerro señalado. «Una mansión que esté a la altura de los príncipes de Toscana», había silabeado doña Eleonora en ese verbo suyo seco y tajante, tan duro en la pronunciación. Nuestro padre [...] no dice que no a nada de lo que sale por boca de la extranjera. (pag. 27)

Oltre all'alterigia che le deriva dall'appartenenza alla famiglia dei Toledo, direttamente legata all'imperatore Carlo V, Eleonora si mostra fortemente ostile nei confronti di Bia, principalmente per la sua condizione di figlia illegittima. A lei rivolge soltanto frasi di rimprovero e occhiate torve che non fanno che aumentare il senso di estraneità e di inadeguatezza di Bia, come succede ad esempio in seguito alla sua fuga da palazzo:

Así pues, mi padre me dio su perdón y me repuso en el alto lugar de su estima que antes había ocupado, y mi madrastra –que nada me tenía que devolver que nunca hasta entonces me hubiera ofrecido– simplemente reforzó, una laja más de hielo en su mirada de censura, la indiferencia con la que siempre me había tratado. (pag. 105-106)

O come accade in occasione del Palio a Siena, quando Giulio e Bia si scambiano un lungo sguardo: “—No es de damas decentes procurar la atención lasciva de los varones. Recuérdalo antes de volver a avergonzarnos ante nuestros súbditos.” (pag. 117)

Come Cosimo mostra un predilezione per Bia, così la duchessa mostra, invece, una predilezione per la terzogenita Lucrezia, una bambina viziata e una sorta di duchessa in miniatura i cui capricci vengono sempre assecondati e i rimproveri risparmiati:

[...] Lucrezia es, sin duda, la preferida de su madre, doña Eleonora, a quien se parece extraordinariamente no solo en los rasgos de la cara, sino también en la forma de andar, en su preferencia por las telas de precio y los adornos más costosos, incluso en esa tendencia a emplear sin medida el español en lugar de nuestra dulce lengua toscana. (pag. 25)

Non a caso anche la piccola Lucrezia mostra sempre una certa supponenza nei confronti di Bia e non perde occasione per offenderla.

La duchessa Eleonora appare perciò come una persona superba e avida, sia di ricchezze che di potere, che non incarna valori positivi nel romanzo, bensì rappresenta un'antagonista di Bia. Si tratta di un personaggio che si nutre perlopiù della creatività dell'autore che decide di attribuirle una personalità che è solo parzialmente accertata storicamente (non siamo a conoscenza del tipo di rapporto che intercorreva tra lei e Bia), ma che di certo trae spunto dalla sua appartenenza a una

famiglia che si sentiva superiore a quella dei Medici, poiché legata ai ricchi e opulenti ambienti della corte spagnola di Carlo V.

2.7.4. Maria e Isabella

Maria (1540-1557) e Isabella (1542-1576) sono le figlie primogenite di Cosimo ed Eleonora.

Seppure siano personaggi secondari nella storia, hanno un ruolo importante poiché sono le sorelle per le quali Bia prova un affetto speciale e delle quali viene anticipato il tragico destino durante la lettura dei tarocchi alla quale quest'ultima si sottopone.

Infatti entrambe, nella vita come nel romanzo, muoiono giovanissime, come l'autore spiega alla fine nelle note conclusive:



Maria, la mayor de los legítimos, fue prometida en matrimonio a Alfonso d'Este, duque de Ferrara, pero murió de una extraña enfermedad antes de que celebraran las bodas.[...] La otra hija de Cosimo y Leonor, Isabella, la más culta e inteligente, amante de la música y del canto, poetisa e improvisadora, fue dada en matrimonio a Paolo Giordano Orsini, duque de Bracciano, personaje cruel que acabó estrangulándola el 9 de julio de 1576 [...] (pag. 151-152)

Maria è la sorella alla quale Bia si sente maggiormente legata e affine, e viene presentata già nel primo capitolo:

Maria es cuatro años más joven que yo, pero por sus maneras diría que me aventaja en juicio y prudencia, por no decir en bondad, que atesora más que todos nosotros juntos. No dice una palabra más alta que otra, mira sin doblez, sin tornar lo que piensa hacia dentro, y, siendo tan delicada, sin embargo es capaz de decir siempre lo que piensa. Ella habla para los que pueden entenderla, busca la complicidad de la inteligencia [...]. Es blanca y bella como una rosa, Maria. Más próxima a las maneras de los Medici que a la altivez de los Toledo. [...] Pero hay algo terrible en esta niña de oro. Maria está tocada por el mal. Y, de algún modo en el que ni siquiera ella acaba de creer, tiene el poder de leer los designios del porvenir. (pag. 26-27)

Bia presenta Maria fin dalle prime pagine in modo dettagliato, alludendo alla sue tante qualità positive, ma senza nascondere il fatto che è stata toccata dal male, che le riserverà una vita breve e sventurata, e che la sua capacità di leggere il futuro non è per niente un dono, quanto piuttosto una condanna, specialmente quando si tratta del futuro dei membri della famiglia di Cosimo I. L'autore le attribuisce questo "potere" che la rende un personaggio originale, che crea una certa suspense nella narrazione, aggiungendo un tocco di magia e di soprannaturale alla storia.

L'affetto di Maria per Bia è profondo e sincero e glielo dimostra, ad esempio, quando la difende dalle offese della piccola Lucrezia: “—Cómo te atreves...-gritó Maria colorada de ira-. Retira inmediatamente lo que acabas de decir y pídele perdón a nuestra hermana Bia.” (pag. 71); quando la rimprovera per non essersi confidata con lei riguardo alla storia d'amore con Giulio di Camollia e quando, infine, si oppone alla scelta del padre Cosimo di promettere Bia a un uomo tanto più vecchio di lei.

Il destino di Maria viene svelato durante la lettura dei tarocchi nella notte di Carnevale e getta nello sconforto Bia:

—Esta carta está indicando que la persona a la que nos referimos tiene la capacidad de leer en lo oculto y es de los elegidos para el oficio de profetizar. No olvides esta cualidad y aprende a aceptar sus consejos, incluso aunque ella no se percate de que lo son. [...]

La tercera carta era conocida y cayó de nuevo como un mazazo.

—Dado que cada vez se descuida más, la muerte llegará a ella a no tardar mucho, para llevarla del mundo de los vivos. (pag. 98)



Per la bella e intelligente Isabella, come anticipato sopra, la fine non è meno tragica. Anche Isabella viene introdotta da Bia nel primo capitolo e di lei si sa principalmente che ama leggere: “Más buscadora de libros que de perlas, afición en la que todavía le gana Isabella [...] a quién diría yo que es Erato la que le habla al oído.” (pag. 27).

La lettura è per Isabella consolazione, ed è proprio leggendo che cerca di alleviare il dolore di Bia di ritorno da Siena, quando non sa se rivedrà mai il suo amato: “Isabella entendió mi cuita y no inquirió más.

Se dispuso a abrir uno de los libros que llevaba para entretener el viaje y, como los árboles dejan caer sus hojas en otoño, así ella empezó a leer” (pag. 136)

Nel caso del personaggio di Isabella l'autore mantiene un vincolo più stretto con la verità storica. Infatti, secondo i documenti storici, la terzogenita di Cosimo I “ha brillato nel panorama della buona società fiorentina come un astro di prima grandezza. Il primo ad essere convinto delle sue qualità è stato proprio Cosimo I.” (Vannucci, 1999: 154).

Isabella amava l'arte, la musica e la letteratura e aveva un proprio “salotto” in cui organizzava numerosi ricevimenti: “Isabella, estroversa e volitiva, muove le acque di tutta una Firenze viva e attiva; [...] I suoi ricevimenti divengono celebri non solo in Firenze e in Toscana, ma nelle loro relazioni gli ambasciatori degli altri Stati non tacciono di questa principessa che di giorno in giorno, sempre di più, tende ad assumere un ruolo predominante nella vita sociale e culturale fiorentina.” (*Ibid.*, 1999: 154). Una principessa che vide la propria vita stroncata dal marito che decise di punirla

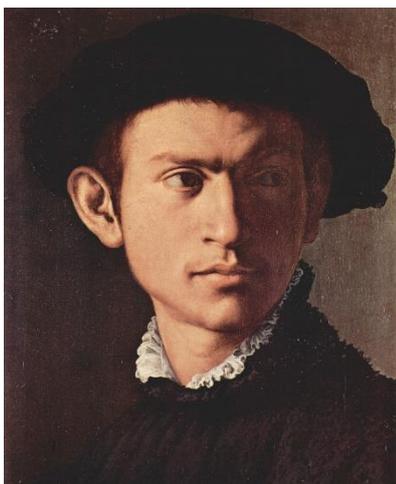
con la morte per la relazione extraconiugale avuta con Troilo Orsini. Nel romanzo, anche per Isabella, sono le carte a profetizzare questa tremenda morte:

[...] la tercera carta dejó sus presagios a la vista y la muerte volvió a galopar, esta vez con la intención de llamar a la puerta de Isabella.

—Sin embargo, la vida de esta persona será como la de una estrella fugaz: refulgente pero corta. Antes de que granen todos sus atractivos, quedará segada su existencia por intervención de mano cercana a ella. (pag. 100)

E così, mescolando verità e fantasia, Neira Cruz riesce a dare un volto e una voce ad altre due importanti donne di Casa Medici, riuscendo a trasmettere il loro dolore e la loro sofferenza di cui non si parla mai nei libri di storia.

2.7.5. Agnolo Bronzino



Un altro personaggio che svolge un ruolo importante all'interno del romanzo, in particolare per il rapporto che intreccia con la protagonista, è il ritrattista ufficiale della corte dei Medici, Agnolo di Cosimo di Mariano, detto il Bronzino (1503-1572). Come per i personaggi precedenti, anche nel caso del Bronzino la figura storica viene inserita e riadattata dall'autore all'interno della narrazione, dove la sua presenza introduce il grande tema dell'arte e della ritrattistica ufficiale di corte. Le opere e i ritratti del Bronzino sono un patrimonio inestimabile dell'arte rinascimentale fiorentina che hanno dato un volto ai membri della famiglia di Cosimo I e che sono conservati per la maggior parte presso la Galleria degli Uffizi di Firenze.

Lo storico dell'arte Antonio Paolucci definisce la vita del pittore “lunga per gli standard dell'epoca e tuttavia tranquilla, metodica, defilata rispetto ai fasti e agli intrighi della corte che pure egli serviva. [...] Non ci sono episodi clamorosi nella biografia del Bronzino, uomo d'ordine e di chiesa, laborioso, conformista, consuetudinario” (2002:11). Entra a far parte della corte di Cosimo nel 1539, in occasione delle nozze con Eleonora di Toledo, grazie alla bellezza delle sue opere che conquistarono il duca:

Fra tutti gli artisti reclutati per l'occasione (il Bachiacca, il Foschi, Battista Franco, il Salviati) si distinse il Bronzino. Cosimo, il principe appena ventenne, rimase a tal punto colpito dal talento del pittore che «conosciuta la virtù di quest'uomo, gli fece metter mano a fare nel suo ducal palazzo una cappella non molto grande per la detta signora duchessa». [...] Comincia da qui la felice stagione medicea di Agnolo Bronzino il quale, nel giro di cinque anni (dal 1540 al 1545),

portò a conclusione la decorazione pittorica della cappella detta “di Eleonora” in Palazzo Vecchio (*Ibid*: 19-22).

La descrizione e i riferimenti al Bronzino all'interno del romanzo sono coerenti con l'immagine fornita da Paolucci. Il pittore viene presentato all'inizio del quarto capitolo mentre è intento a dipingere il ritratto di Maria:

Bronzino, retratista de nuestra corte, tiene instalado su estudio en palacio desde que el duque lo llamó a su servicio, de eso hace ahora unos catorce años. Desde entonces, ese hombre bajito de barba larga y mirada de lince, más paciente con todos nosotros que un santo varón, pinta sin descanso. [...] A los retratos hechos en ocasión de las bodas de padre con la española, siguieron las pinturas para la nueva capilla de doña Eleonora, que reniega de las escenas religiosas de los maestros antiguos [...] y prefiere los nuevos santos recatados y austeros [...] (pag. 56-57)

La piccola Bia parla subito dopo del suo rapporto speciale con il pittore, facendo altresì allusione al proprio ritratto, che tanto ha affascinato e stimolato la fantasia di Neira Cruz:

—¿Cuál es la opinión de vuestra alteza? —preguntó el maestro Bronzino, con el que gasto una relación excelente, por ser hombre sincero, discreto, nada petulante y con el cual da placer conversar-.

[...]

En realidad, fui la primera niña de la familia retratada por Bronzino, y todos dicen que se nota una atención y un cariño especiales en el cuidado con que el maestro recogió mi imagen sobre el lienzo. Aún hoy miro a aquella damita vestida de celeste y siento un escalofrío semejante al que, de pequeña, me recorrió el cuerpo las primeras veces que me vi ante el espejo trajeada de princesa. (pag. 58)

Nonostante la sua breve apparizione all'interno del romanzo, Agnolo Bronzino ricopre un ruolo importante nella storia della protagonista, che lo considera un amico e una persona fidata, e la positività del loro rapporto è testimoniata in particolar modo dal ritratto dell'ermellino che il pittore realizza appositamente per lei, alla quale era stato negato di portare l'ermellino per il ritratto di famiglia, e dal lungo dialogo in cui Bronzino le illustra e analizza il famoso quadro di Vittore Carpaccio, *Ritratto di cavaliere*. Questo dialogo si rivela in realtà una breve lezione d'arte che il pittore impartisce alla giovane protagonista, spiegandole i significati simbolici nascosti all'interno dell'opera e la complessità di decifrare il significato dei quadri in generale:

—¿Sabíais que hay cuadros que encierran misterios, alteza? Enigmas perfectamente tejidos con cada pincelada que solo el observador que maneje las claves justas podrá descifrar. Una obra de arte, augusta princesa, es siempre un suspiro del alma. Pero es también un mensaje al intelecto. Mezclad ambas virtudes con el afán de transmitir un mensaje oculto [...] y tendréis buena parte de lo que maese Vittore Carpaccio depositó en el retrato del joven caballero que mira hacia ningún lugar. (pag. 60)

Indirettamente, questo dialogo si rivela anche una breve lezione e riflessione sulla vita di cui Bia capirà l'entità solo verso la fine del romanzo e rappresenta, perciò, un'anticipazione del suo futuro:

—Se trata del lugar de los imposibles, alteza. Pero hay imposibles que valen una vida entera. Quizás sea arduo para vos entender este concepto sin la experiencia de la vida. Sé que algún día me daréis razón. Cuando lleguéis a mirar hacia ningún lugar en espera de una respuesta. Si eso no os sucede, será porque sois absolutamente feliz o nacisteis absolutamente simple. Igual que sé que lo segundo no es aplicable a vos, también sé que lo primero raramente acontece. Vivir es saborear el terrón de azúcar salpicado de granos de sal. Y hay que orar a Dios para que la proporción de lo dulce y lo salado no sea justamente la inversa. (pag. 60-61)

È sempre lui a svelare a Bia il significato dell'ermellino secondo l'araldica: "Pureza suma e inocencia, rectitud de conducta, dicen del armiño en los libros de armerías, para explicar lo que significa asumir tal blasón." (pag. 63). Il Bronzino si configura quindi come un personaggio colto e saggio, un personaggio chiave per il contributo che apporta al romanzo.

2.7.6. Giulio di Camollia

Giulio, appartenente alla famiglia senese dei Camollia, è il grande amore di Bia ed è l'unico dei personaggi principali ad essere nato totalmente dalla fantasia dell'autore. Il suo ingresso nel romanzo marca l'introduzione del tema dell'amore. Giulio viene presentato per la prima volta alla fine del settimo capitolo del romanzo mentre viene acclamato come vincitore del Palio di Siena, al quale i principali membri della famiglia Medici hanno assistito:

Aquel año, el caballo que mejor y más velozmente corrió las tres vueltas alrededor de la Piazza del Campo fue el montado por el jinete de la Loba, y por ese motivo dicha *contrada* ganó el honor del palio. La alegría por el éxito rompió la frialdad imperante [...], y los vecinos de la Loba vitorearon y cantaron sin parar el nombre de su héroe: «Giulio, Giulio». [...] Mi padre preguntó quién era el tal Giulio y fue así como supimos que se trataba del hijo menor del conde de Camollia, capitán del ejército sienés que resultara muerto en el asedio que la ciudad había padecido meses atrás. (pag. 114-115)

Nel momento della sua incoronazione come vincitore, Giulio e Bia si scambiano degli sguardi che sanciscono l'inizio del loro forte sentimento d'amore. La descrizione di Bia, d'altronde, non lascia dubbi sulla bellezza di questo cavaliere:

Con paso firme se fue acercando a nosotros y subió las escaleras hacia el estrado, la cabeza alta, la mirada firme e insolente, todo su esbelto cuerpo envuelto en un llamativo atavío en el que el blanco y el negro formaban mil combinaciones. Me fijé en su cabeza y me sorprendí admirando la rara belleza de aquel rostro de tono aceitunado. [...] Cuando ya me había detenido a admirar pausadamente las ondas de aquella cabellera negrísima y abundante, y no satisfecha seguía fija

en la contemplación sin parar mientes en la notable osadía en que estaba incurriendo, mis ojos por fin salieron del embrujo [...] (pag. 116)

La serata dei festeggiamenti, a cui segue il ballo e la visita notturna di Siena con Bia, diventata dama del Palio e di Siena, è l'unica parte del romanzo in cui, tramite il dialogo intrattenuto dai due, è fornita una certa caratterizzazione del personaggio, che mostra immediatamente il proprio affetto nei confronti di Bia.

—No temáis, alteza —dijo entonces Giulio di Camollia, colocando su mano sobre la mía-. Más que princesa de los Medici, hoy sois reina de Siena. Y los sieneses os trataremos como a tal.

[...]

—Lamento mucho haberos comprometido en esta obligación que tan poco os place —añadió con tono de pesar.

Dudé un momento, pero al final dije:

—No lo lamentéis. Yo no lo hago. Quizás también yo debería disculparme por...

Giulio meció suavemente su cabeza en señal de negación y el azabache de sus rizos refulgió bajo la luz de las antorchas.

—La dama del Palio no tiene que disculparse nunca, alteza. Siena no lo permitiría. (pag. 127)

Giulio rappresenta il prototipo del cavaliere gentile e affascinante, appartenente a una facoltosa famiglia di conti, il cui blasone, non a caso, è l'ermellino. Ma purtroppo la forte ostilità nei confronti della famiglia dei Medici trasforma fin da subito la sua storia con Bia in un amore impossibile, privo di lieto fine. All'interno del romanzo, in seguito all'episodio senese, Giulio riappare brevemente soltanto durante uno dei loro incontri clandestini a Firenze quando, presso la chiesa di San Miniato, sussurra a Bia un sonetto d'amore. Da quel momento in poi non si avranno più notizie certe relative alla sorte di questo personaggio, ma tutto lascia presagire una morte in campo di battaglia, probabilmente per mano dello stesso Cosimo. La scomparsa di Giulio di Camollia determina il mancato lieto fine della loro storia d'amore e l'eterna attesa della protagonista che non intende perdere la speranza di rivederlo.

2.8. Personaggi secondari

Ai personaggi principali si affiancano numerosi personaggi secondari, molti dei quali, come spiega l'autore, sono sicuramente esistiti, ma che lui ha contribuito a modificare e ad adattare letterariamente; altri, invece, sono semplicemente membri della famiglia Medici che vengono menzionati ogni tanto.

Al primo gruppo appartengono i parenti materni di Bia, di cui si fa riferimento nel secondo capitolo, incentrato sull'infanzia della protagonista a Benci: Bianca di San Lionardo, la madre naturale, e i nonni Francesca e Piero di San Lionardo che, a detta dello stesso autore, più che persone

intendono rappresentare sentimenti umani. Al medesimo gruppo appartengono le “buone dame” di Bia, monna Romola e Viccina, che assumono spesso il ruolo di madri e confidenti fedeli, molto affezionate alla protagonista alla quale riservano sempre comprensione e affetto. Come ha spiegato Neira Cruz: “Seguramente ama Romola existió, pero es un prototipo de ama, de doncella de la época. Para algunos era recoger prototipos de personajes de la época y personalizarlos, personificarlos, darles nombres, referencias vitales”⁷; a loro si aggiunge il precettore Luigi Tasso, responsabile della sua istruzione, sempre alla ricerca di metodi creativi con cui farle apprendere nuove nozioni di sapere: “El preceptor de Bia existió, lo que pasa es que yo lo trasformé un poco”⁸. Al di fuori dell’ambiente di palazzo, compaiono i numerosi personaggi con cui Bia trascorre la notte di Carnevale, tra i quali vanno ricordati in particolare Pietro Sassone e Luna Maffei, la cartomante.

Al secondo gruppo appartengono i fratellastri minori di Bia (Lucrezia, Francesco, Ferdinando, Giovanni e Pietro, l’ultimogenito) e il maestro di cappella Pier Francesco Corteccia (1502-1571) al quale si devono le principali composizioni musicali e rappresentazioni messe in scena a corte negli anni di governo di Cosimo I.

2.9. I temi

Ne *El armiño duerme* i temi principali riguardano il concetto di amore, di fatalità, di libertà e di morte. Si tratta di temi universali della letteratura, poiché di fatto la attraversano interamente e sono stati analizzati e approfonditi in infinite opere. Sono concetti complessi che richiedono l’attenzione di lettori abbastanza maturi da poterne cogliere i significati profondi e le implicazioni, ed è per questo che il romanzo si rivolge a un pubblico di ragazzi o, ancora meglio, di giovani adulti, dotati della maturità e delle conoscenze necessarie atte a comprendere il contesto nel quale l’intera vicenda si sviluppa. Come anticipa la quarta di copertina, il romanzo è principalmente una storia d’amore e di fatalità, che sono i due temi principali dai quali nasce la forte tensione drammatica dell’intera vicenda.

Il concetto di fatalità in questo romanzo è strettamente vincolato alle peculiarità del periodo storico: l’autore fornisce uno spaccato della cultura e dei costumi della nobiltà cinquecentesca, in cui il volere del *pater familiae*, alla stregua del volere di una divinità, non viene mai messo in discussione e ad esso non ci si può opporre. Essendo una giovane donna appartenente suo malgrado alla famiglia Medici, Bia non è naturalmente padrona di se stessa e delle proprie scelte, bensì è completamente dipendente dalla volontà e dalle decisioni paterne; come le sorelle, è soltanto una pedina nelle mani

⁷ Cfr. § 1.3.

⁸ *Ibid.*

del granduca e il suo destino viene tracciato senza che lei possa nemmeno dare un parere in merito. Questa era la condizione alla quale erano sottoposte tutte le donne, ancor più le figlie dei nobili, nel XVI secolo. Partendo da questo presupposto storico, il lettore comprende fin dalle prime righe che la vita di Bia è segnata da un fato al quale è impossibile sottrarsi e che lascia una continua sensazione di amarezza e ineluttabilità. Questo senso di fatalità percorre l'intero testo, ma viene smorzato dalla dolcezza dell'amore, che entra inaspettatamente nella sua vita della protagonista, sconvolgendola completamente e apportandole una felicità inaspettata, seppur fugace. L'amore per Giulio di Camollia diventa la molla che spinge la protagonista a lottare per ottenere ciò che vuole andando contro tutte le regole e sfidando la propria sorte.

Ne *El armiño duerme* l'amore si configura come un sentimento puro, totale e incondizionato; è una forza travolgente che irrompe nella vita dandole improvvisamente un nuovo senso e una nuova prospettiva. "Por eso nacemos y sin eso morimos" (pag. 130): con queste parole Giulio di Camollia definisce questo sentimento immenso e insondabile, per il quale vale la pena vivere, proprio perché senza di esso si muore. Ecco che il tema dell'amore s'intreccia inevitabilmente con quello della morte: una volta scoperta la grandezza del sentimento amoroso, nonché il senso di libertà, di potenza e di pienezza che esso porta con sé, è impossibile farne a meno. La distanza dal suo innamorato e l'incertezza delle sue condizioni provocano in Bia immenso dolore e sofferenza, ma la scoperta del matrimonio che ha riservato per lei il duca la portano a prendere la tragica decisione: piuttosto che vivere il resto della sua vita nell'infelicità, accanto a uno sconosciuto e per sempre separata dal suo amato Giulio, sarà preferibile morire.

La protagonista sceglie deliberatamente il suicidio come soluzione al proprio dramma personale e di conseguenza questo gesto non rappresenta che un estremo atto di affermazione di libertà, l'unico che le permetterà di restare fedele al suo amato e che sancirà al contempo l'eternità del suo amore per lui.

I temi della libertà e dell'amore sono molto cari a Neira Cruz e ricorrono in altre sue opere come ad esempio *La noche de la reina Berenguela* e *Gatos y leones*, in cui si sottolinea l'importanza di difendere questi valori, ma ne *El armiño duerme* sono più che mai intrecciati in quanto l'amore e, più in generale, la possibilità di scegliere chi amare sono l'unica libertà di cui la protagonista dispone, l'unica sfera nella quale nessuno può interferire. Alla luce di questo Bia non appare più come una vinta, ma piuttosto come una vincitrice, un'eroina che preferisce morire piuttosto che cedere alla volontà altrui.

Con la triste storia di Bia, Neira Cruz ha inserito nel romanzo un altro tema importante e più che mai attuale che è quello della rivendicazione della libertà della donna. Attraverso la storia dei numerosi personaggi femminili che abitano il romanzo, ha voluto dare voce alle donne che nel corso

dei secoli passati erano proprietà esclusiva degli uomini (padri, fratelli o mariti) e non potevano disporre liberamente della propria vita, donne la cui voce è sempre stata silenziata dalla storia ufficiale. Il gesto di Bia vuole trasmettere un messaggio di ribellione contro la condizione di sottomissione della donna e l'unica via di fuga da questa sottomissione consiste nella morte, intesa come rifiuto di una vita che non corrisponde alle proprie aspettative:

Se habla de cantidad de nombres que hay en los libros de historia, pero son nombres absolutamente privados de dimensión, porque eran “la madre de”, “la hija de”, “la hermana de”, “la esposa de”. Se limitaban a ser eso, nacer hijas de alguien, casarse con alguien, ser hermanas de alguien, pero ellas por sí mismas no existían. Es lo que Bia representa y lo que quiero reivindicar: que sí eran y si no lo pudieron ser fue porque les impidieron su realización hasta el último extremo y la gran rebeldía de Bia es plantar cara y decir “no quiero formar parte del tablero”. Y esta pieza se muere, se mata y desaparece, pero desaparece reivindicando su papel, con dignidad.⁹

Seppure in modo secondario, anche l'arte prende parte al romanzo e può essere considerata un altro tema importante. I riferimenti alle opere di Leonardo da Vinci (come la *Dama con l'ermellino*), di Michelangelo, l'analisi dell'opera *Ritratto di cavaliere* di Vittore Carpaccio o la descrizione delle grandi architetture rinascimentali fiorentine e senesi denotano l'amore per la storia e la cultura italiane e possono rappresentare dei preziosi spunti di approfondimento con cui invogliare i giovani lettori ad avvicinarsi all'arte. La fusione di letteratura e arte è molto cara a Neira Cruz: “Siempre me ha gustado mucho el juego de la literatura con la historia y de la literatura con el arte. Es como un trinomio que a mí me gusta”¹⁰. L'autore riesce infatti a evocare la bellezza e a trasmettere l'importanza che l'arte, in tutte le sue forme, riveste a Firenze durante il XVI secolo, periodo in cui tale città rappresenta uno dei principali centri artistici e culturali del Rinascimento europeo.

Il trattamento di questi temi, soprattutto in un libro destinato principalmente a giovani lettori, è delicato perché, come già detto, sono temi complessi e profondi, che toccano le sfere più intime dell'animo umano. Tuttavia, l'autore riesce ad approcciarli in modo “aperto”, senza dare risposte definitive, senza dare un giudizio o una morale, ma anzi rendendo la lettura uno spazio libero e aperto a nuove riflessioni e stimoli.

⁹ Cfr. § 1.3.

¹⁰ *Ibid.*

2.10. Lo stile autoriale

Anche ne *El armiño duerme*, come in altre sue opere, ricorre quella che si può definire la cifra stilistica che contraddistingue l'autore, ovvero la sua tendenza ad amalgamare nel testo verità e finzione fino a fonderle perfettamente, creando un effetto che lui stesso definisce *trampantojo*:

Me gusta mucho llegar a establecer lo que en español llamamos trampantojos, que es como un mural, un fresco que tú haces para tapar una pared que está rota o desconchada. Tú pones un paisaje, por ejemplo lo pintas y luego no se sabe si la pared forma parte del paisaje, si el paisaje existía, donde acaba una cosa y empieza otra. [...] Bueno a mí me gusta mucho hacer trampantojos con la historia y la fantasía, lo que realmente pasó y lo que pudo pasar y no pasó y lo que no pasará jamás pero que parece que pasó. [...] Entonces acabas en un bocadillo que te lo comes y a lo mejor no diferencias los sabores, de lo real y de lo ficticio.¹¹

Ed è esattamente ciò che accade in questo romanzo in cui personaggi realmente esistiti, a cui vengono attribuite caratteristiche nate dalla fantasia, convivono con personaggi del tutto fittizi, e spesso risulta difficile definire chi appartiene a quale dei due gruppi. Il lettore resta più volte sospeso e interdetto in quanto non comprende se ciò che sta leggendo è vero o è solo un puro frutto della fantasia dell'autore. La protagonista stessa rappresenta il principale *trampantojo* del libro, poiché nasce dalla fusione di verità storica e finzione che l'autore riesce a mescolare, al punto da creare un personaggio che s'inserisce perfettamente all'interno del contesto familiare, dove assume un suo ruolo specifico, pur non avendone mai fatto realmente parte, data la prematura scomparsa.

Tuttavia, questo tipo di inganno letterario non coinvolge solo i personaggi, ma anche, ad esempio, i luoghi e altri elementi che vengono inseriti e descritti nel testo come fossero reali, ma che a seguito di qualche breve ricerca si rivelano del tutto inventati. In questo modo, ad esempio, ho scoperto che Benci, il paesino natale di Bia, era il nome di un paesino del Mugello che l'autore aveva trovato casualmente in una vecchia mappa, ma che non figura nelle cartine attuali, o che non esiste alcun palazzo dell'ermellino a Siena, né alcuna Sala degli Aranci in Palazzo Vecchio e non è mai esistita nemmeno alcuna dinastia dei Camollia. Eppure, il lettore si lascia travolgere dagli eventi e dalle sensazioni descritti dalla protagonista e non ha il tempo di interrogarsi sulla veridicità delle informazioni, bensì è spinto a credere a tutto ciò che viene narrato, poiché l'avvincente stile dell'autore rende impossibile un'automatica distinzione tra ciò che realmente è stato e ciò che non è stato mai.

¹¹ Dall'intervista rilasciata dall'autore a Giuditta Senni per la sua tesi LM dal titolo "Parole in forma di gatto. *Gatos y leones* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano". (p. 13)

2.11. Lo stile del romanzo

Il narratore è omodiegetico, ovvero interno al racconto, e la focalizzazione è interna. Il procedimento narrativo adottato è quello dell'analessi o flashback: la protagonista ripercorre gli eventi passati della propria vita fino a ritornare al suo presente, compiendo una sorta di circolo narrativo. Il punto di vista interno condiziona l'intera narrazione e quindi anche la descrizione di tutti i personaggi che orbitano intorno alla protagonista e che sono costantemente "filtrati" dai suoi occhi e dal suo pensiero.

I periodi sono mediamente lunghi, caratterizzati da una frequente ipotassi. L'autore ha scritto il romanzo cercando di dargli un certo "sapore italiano", ovvero ricalcando spesso la morfosintassi tipica della nostra lingua. Lo stile principale è quello indiretto del monologo interiore, a cui si associano principalmente le parti più descrittive e riflessive, in cui abbondano gli aggettivi e gli avverbi. Molto frequente, tuttavia, è anche l'uso del discorso diretto che dà vivacità, dinamismo e una maggiore immediatezza al testo ed è altresì funzionale alla caratterizzazione dei personaggi.

Il ritmo della narrazione è costante e viene interrotto ogni tanto dall'inserimento di riferimenti extratestuali, quali il *Trionfo di Bacco* di Lorenzo il Magnifico (pag. 80), il madrigale composto da Pier Francesco Corteccia nel 1539 (pag. 73), o ancora un estratto dell'opera *Vita Nuova* di Dante Alighieri e del *Canzoniere* di Petrarca (pag. 136 e 139), o da canzoni per bambini prese dal libro *Fiabe Italiane* di Italo Calvino (pag. 46). In tutti i casi si tratta di brani letterari italiani che la casa editrice galiziana ha permesso di lasciare in lingua originale (fatta eccezione per i due sonetti di Petrarca di cui viene proposta una versione in galiziano), mentre per la versione castigliana ne è stata imposta la traduzione. La scelta di proporre questi brani in traduzione o meno è dettata da ragioni puramente editoriali. Infatti, come ha spiegato Neira Cruz, se la casa editrice galiziana si è fidata del suo punto di vista, l'altra ha considerato che l'inserimento di brani poetici in italiano rendesse più faticosa la lettura di un libro destinato principalmente a giovani adolescenti e quindi gli è stato richiesto di fornire una versione delle poesie in spagnolo, traduzione nella quale l'autore stesso si è cimentato. Questi testi appartenenti rivestono comunque una particolare importanza, apportando ulteriore vivacità e varietà alla lettura del testo e contribuiscono a calarlo ancora di più nell'atmosfera culturale del Rinascimento fiorentino.

La lettura dell'opera risulta lineare e scorrevole, mai ripetitiva o pesante, grazie all'ottimo bilanciamento tra azione e descrizione, discorso diretto e discorso indiretto. Il lessico scelto include spesso vocaboli appartenenti a uno spagnolo ora in disuso che servono a rendere la lingua del romanzo più verosimile e in linea con la lingua dell'epoca. Il registro adottato è quello medio e il linguaggio scelto risulta sempre leggero e delicato, appropriato all'età e all'estrazione sociale di Bia: Neira Cruz

dimostra una grande abilità nell'adottare il punto di vista femminile e nell'immedesimarsi nella psicologia della protagonista, di cui riesce a trasmettere con uguale intensità i tormenti e le preoccupazioni, ma anche la caparbia e il profondo senso di dignità.

CAPITOLO III

El armiño duerme, un romanzo storico crossover

3.1. Le caratteristiche della letteratura per ragazzi contemporanea: scrivere per i più giovani

La letteratura per ragazzi e giovani adulti si rivolge a un pubblico di lettori che si trova in una fase delicata del percorso di formazione, sia scolastica che umana. Gli anni della adolescenza sono anni cruciali in cui i ragazzi iniziano a delineare una personalità più definita e un modo di pensare più strutturato. In particolare, la crescita e la formazione personale passano attraverso gli apporti e gli stimoli ricevuti dal contesto sociale, familiare e soprattutto scolastico. In questo senso, anche la letteratura gioca un ruolo molto importante nella crescita intellettuale dell'individuo, infatti come afferma Silvia Blezza Picherle,

La letteratura possiede il nascosto potere di soddisfare la dimensione ludica e creativa dell'uomo, come pure i suoi bisogni più profondi, cioè di conoscere se stesso e il mondo, di scoprire aspetti inconsueti della realtà, di costruire la propria identità, di maturare affettivamente, di trovare percorsi di senso. In questo universo narrativo, al di fuori dello spazio e del tempo, dove il conscio e l'inconscio s'incontrano, il lettore può trovare molteplici occasioni di crescita umana e di arricchimento esistenziale, soprattutto quando la scrittura è originale e artistica. (2004: IX)

Ogni lettore, quindi, trae dalla letteratura quel nutrimento per l'anima che lo porta a una crescita e a un arricchimento personali. Nel caso della letteratura per ragazzi, tuttavia, è necessario tenere in considerazione la particolarità dei lettori ai quali ci si rivolge, lettori la cui competenza culturale, così come le altre competenze necessarie ad approcciare un testo letterario, sono in piena fase di formazione e quindi ancora lontane da quelle già acquisite dall'adulto:

Partimos de la base de que todo texto exige del lector cuatro tipos de competencias: genérica, lingüística, intertextual, literaria y propone unos tipos de mundos posibles. Cuanto más se ajusten las competencias del lector a la del texto, más adecuadamente se realizará la lectura, si no debemos hablar de una lectura aberrante o de una lectura ingenua. (Lluch, 2003:72)

Il giovane lettore deve avvicinarsi ai testi che gli competono, ovvero a testi che siano alla sua portata, adatti al suo modo di comprendere il mondo che lo circonda. Tuttavia, questo non deve portare lo scrittore a sottovalutare le capacità e l'intelligenza del suo interlocutore, a cui molto spesso,

soprattutto nei decenni passati, sono stati proposti libri dai toni marcatamente didascalici, dall'esigua inventività artistica e dallo stile semplicistico e poco ricercato che tende ad "appiattare" e a banalizzare il processo della lettura stessa, riducendo quella possibilità di arricchimento di cui si è parlato. Piuttosto, lo scrittore deve cercare di offrire un'opera che sia ricca di stimoli, che vada continuamente a pungolare la curiosità e il piacere di conoscere e di scoprire, e questo, prima ancora che con la scelta dei temi e del contenuto, si ottiene attraverso la scelta di un accurato stile linguistico, che stupisca e invogli il lettore a leggere:

I migliori scrittori contemporanei rifiutano di proporre ai bambini e ai ragazzi una scrittura troppo semplice e banale, costituita in prevalenza da parole di uso corrente. Essi infatti, memori del loro amore infantile per le parole 'difficili' che pungolano la fantasia, rivendicano la giusta complessità linguistica anche per questa narrativa. [...]

Chi rispetta i bambini e i giovani vuole offrire loro prodotti culturali significativi e arricchenti, per cui cerca di contrastare la parola approssimativa, generica e banale, scrivendo testi che non badino solamente al contenuto, ma curino anche la qualità stilistica. (Blezza Picherle, *ibid.*: 264-265)

Dopotutto, la letteratura è una questione di linguaggio, grazie al quale è possibile creare nuove storie che siano appassionanti e coinvolgenti: "[...] non è l'argomento in sé a rendere bello o interessante un romanzo, quanto piuttosto il modo in cui lo scrittore ha saputo trasformare la realtà attraverso un certo tipo di scrittura e di struttura narrativa" (Blezza Picherle, 2007: 199).

Nella fattispecie, sono l'accurata scelta dei vocaboli e quella delle figure retoriche a esaltare le infinite capacità della lingua, a stupire il lettore e a insegnargli a guardare e pensare al mondo in modo aperto e sempre nuovo, facendo associazioni inusuali e mai pensate.

Gli autori di oggi hanno capito quanto sia importante offrire prodotti di qualità ai ragazzi, che superino totalmente l'intento moralistico e pedagogico e che propongano una complessità stilistica che sia arricchente e stimolante, in grado di catturare appieno il lettore. Anche per la letteratura destinata ai più giovani, così come per quella destinata agli adulti, il piacere di scrivere deve nascere dal desiderio di raccontare e non da quello di voler trasmettere insegnamenti o regole che scadono, piuttosto, nell'ambito della pedagogia.

3.2. I generi e le tematiche attuali

Negli ultimi trent'anni il panorama della narrativa per ragazzi è profondamente cambiato, poiché è completamente cambiato il modo di considerare i giovani lettori, non più ritenuti soggetti ingenui da tutelare e allontanare da argomenti scomodi o "sconvenienti", bensì "soggetti intelligenti

e logici, perspicaci e intuitivi” (Blezza Picherle, 2004: 159), in grado di comprendere, ognuno in base alle proprie possibilità, la complessità dei rapporti umani e della realtà che li circonda:

I bambini, anche quelli più piccoli, non sono più considerati degli esseri felici, ingenui e semplici, bensì persone che provano ricchi e intensi stati emotivo-affettivi, nonché una logica articolata che li rende capaci di comprendere la complessità e la causalità dei rapporti umani, come pure le conseguenze delle azioni e degli eventi. A loro volta i preadolescenti e gli adolescenti vengono visti nella loro ricchezza esistenziale, che si esprime in un vissuto costellato da timori, ansie, disagi e inquietudini, ma anche da consapevolezza, riflessività, coraggio, impegno e ricerca valoriale. (Blezza Picherle, *ibid.*)

Proprio grazie a questa crescente consapevolezza, il ventaglio delle proposte letterarie per ragazzi si è ampliato e diversificato, sia per quanto riguarda le macro-tematiche, sia per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi proposti.

La narrativa per ragazzi di oggi approccia numerosi temi, molti dei quali strettamente legati all'attualità: la società multietnica, il problema ambientale, la famiglia con le sue problematiche, ma anche tematiche sociali quali la tossicodipendenza, la povertà o il tema della pervasività dei *media*. Si tratta di temi complessi, che naturalmente devono essere adattati al livello di comprensione e di sensibilità del lettore, ma che denotano un nuovo modo di comunicare e raccontare ai ragazzi, a cui viene data una nuova e diversa dignità di lettori.

Accanto ai romanzi di attualità, i generi letterari preferiti dai ragazzi negli ultimi anni sono principalmente i romanzi e le saghe *fantasy*, i gialli e gli *horror* o, in generale, le storie di paura, ma hanno subito un incremento anche le narrazioni storiche e il genere 'comico-umoristico', che ha contribuito a creare un nuovo senso del comico in letteratura, principalmente attraverso l'uso di scherzi verbali e giochi linguistici.

All'interno di questa nuova narrativa si possono poi identificare alcune tematiche ricorrenti che coinvolgono il percorso e lo sviluppo dei personaggi: in primis la 'ricerca dell'identità', "cioè quel percorso di crescita e maturazione che i personaggi debbono intraprendere per raggiungere la loro autonomia" (Blezza Picherle, *ibid.*: 161).; altrettanto importante e attuale risulta il tema della 'diversità' che vuole difendere e valorizzare le differenze individuali, culturali e religiose; infine, il tema del 'conflitto', sia interno allo stesso personaggio (intrapsoichico), che tra personaggi distinti, con il quale s'introduce l'idea della complessità umana. Tale complessità, stando sempre a Blezza Picherle (*ibid.*: 161-162) è spesso fatta di sentimenti ambivalenti, e a volte contrastanti, verso le altre persone, e di stati d'animo contraddittori, spesso difficili da capire e da spiegare, ma nei quali anche i giovani lettori si riconoscono. Nei romanzi d'attualità, inoltre, il conflitto può fare anche riferimento a quello politico, sociale o culturale riguardante vari livelli della convivenza civile.

Con l'introduzione di queste tematiche il lettore prende maggiore confidenza con aspetti quotidiani della vita e della realtà, che non vengono più nascosti o banalizzati perché considerati sconvenienti, bensì rappresentati e approfonditi nella loro complessità e ambiguità. Il lettore ha così la possibilità d'immedesimarsi e creare una forte empatia con i personaggi dei suoi romanzi, poiché riesce a identificarsi con loro e trovare tratti in comune che si trasformano in una possibilità di crescita e maturazione personale;

Ci troviamo di fronte ad una letteratura di attualità che recupera il significato costruttivo del conflitto, inteso come esperienza umana difficile ma necessaria per la maturazione individuale, soprattutto quando esso si colloca all'interno di un orizzonte di senso aperto ai valori e agli ideali. Questo conflitto 'in positivo' richiama l'idea di sofferenza giusta, che risulta annidata nel cuore stesso della crescita, intesa come sinonimo di tentativo, sforzo, impegno, decisione, salto di qualità. (*ibid.*: 164)

Ogni opera letteraria è sempre portatrice di nuovi messaggi e tracce valoriali che lo scrittore sparge nel percorso narrativo in modo indiretto: l'abilità degli autori in questo senso sta nel trasmettere il senso profondo della storia attraverso uno stile e una trama coinvolgenti, tramite un'attenta caratterizzazione dei personaggi e dei dialoghi, e un abile gioco del detto e non detto, che proponga, e non imponga, il senso e i valori della storia, lasciando al lettore la libertà di raccogliere e unire gli indizi nel testo fino ad arrivare a un'autonoma interpretazione del significato dell'opera letteraria:

I valori, non esplicitati ma sottintesi, fanno sì che la narrativa contemporanea per i bambini e i ragazzi sia funzionalmente vicina alla letteratura per adulti. Essa non spiega la vita e, in particolare per quanto riguarda i più grandi, non fornisce una risposta certa e univoca ai problemi esistenziali ma, interrogando l'esistenza, fornisce loro moltissimi stimoli positivi, affinché essi costruiscano personalmente i propri orizzonti di senso. (*ibid.*: 293)

Un buon libro di narrativa per ragazzi, quindi, non deve dare né risposte, né giudizi o insegnamenti espliciti, ma deve limitarsi a raccontare la vita e la realtà nelle loro molteplici sfaccettature, lasciando al lettore la libertà di raccogliere gli stimoli e gli spunti che contribuiranno alla sua maturazione intellettuale e umana.

3.3. Il genere del romanzo storico

Questo genere letterario ha una lunga tradizione che risale agli inizi del XIX secolo, momento in cui si afferma nel panorama letterario europeo come genere il cui nucleo fondante risiede nel complesso rapporto fra storiografia e letteratura, configurandosi quindi come un genere "misto" di

storia e invenzione, un genere che “finge” di essere storia per dare autenticità all’illusione romanzesca. Nonostante inizialmente furono numerosi i detrattori di questo genere, che condannavano questa commistione di storico e romanzesco, il romanzo storico ebbe fin dal suo esordio un’enorme fortuna che si è protratta fino ai giorni nostri. Questo probabilmente si deve al fatto che “[s]in dalle sue origini, il romanzo storico esibisce uno statuto molto forte e molto duttile, organizzato su un paradigma coeso di funzioni, aperto a una pluralità di variazioni compositive” (Costa e Venturini, 2010: 46), ed è proprio questa versatilità, unita al nobile tema della verità storica, in grado di interessare l’universalità degli uomini, che ha garantito il successo di questo genere nel corso degli ultimi due secoli; ma si deve anche alla principale caratteristica che accomuna storia e letteratura, ovvero la narratività, che risponde alla necessità che da sempre l’uomo ha di raccontare e sentirsi raccontare delle storie (reali o fittizie) a cui attribuire qualche significato:

Obsérvese cómo, trabajando con datos de la realidad, de la vida, el historiador no hace cosa diferente de la que hace el poeta, el novelista, cuando escribe sus ficciones. Pues, aunque inventado, todo en una ficción debe ser significativo. [...] En su procedimiento de selección de motivos, historiador y novelista actúan de una manera muy parecida. El historiador busca dar un sentido determinado a los sucesos y aspectos de la vida que selecciona, del mismo modo que el novelista busca que los elementos significativos que utiliza vayan cargando de intensidad el relato, para que encuentre su sentido (Merino, 2014: 7).

Dato il suo statuto ibrido e mutevole, non soggetto a schemi e regole predefinite, “[p]iù che un genere in senso stretto, il romanzo storico potrebbe essere definito un ‘modo’ letterario [...] La categoria di ‘modo’ consente di cogliere la continuità, dietro le fratture, tra i vari filoni della narrativa storica dell’Ottocento e del Novecento” (Ganeri, 1999: 9).

Attualmente, il romanzo storico presenta caratteristiche molto diverse rispetto ai romanzi del XIX e XX secolo, innanzitutto per la generale perdita dell’aspetto dell’*engagement* politico, ideologico e didattico che aveva caratterizzato la produzione precedente e ciò si deve principalmente ai grandi mutamenti antropologici e culturali che hanno portato alla diffusione di una visione relativistica del mondo e della storia e a una graduale perdita del mandato etico-politico dello scrittore. Questa evoluzione è testimoniata a livello narrativo anche dalla graduale tendenza a passare da un narratore onnisciente eterodiegetico, che implicitamente guida l’interpretazione dell’opera facendo emergere il proprio giudizio storico, a un narratore omodiegetico che riporta la propria testimonianza memoriale da un punto di vista più soggettivo e critico.

A partire dagli anni ’80 si parla di romanzo “neostorico”, un genere che s’inserisce all’interno della letteratura d’intrattenimento all’insegna della “plurigenericità”, ovvero condensando al suo interno altri generi e tipologie testuali, nonché numerosi spunti tematici strettamente connessi

all'attualità che, uniti alla rievocazione storica, gli conferiscono una struttura mista e più dinamica che ne fa un genere molto diverso rispetto al passato, e che non può più essere definito semplicemente storico. A volte questi romanzi utilizzano l'ambientazione nel passato come un pretesto per portare il lettore a riflettere su diversi aspetti del presente, perché spesso "il ritorno alle origini storiche di una civiltà consente di coglierne i motivi profondi di crescita o di crisi" (Ganeri, *ibid.*: 110). Tuttavia, è grazie a questi cambiamenti che si sono registrati all'interno del genere che oggi il romanzo storico gode ancora di ampia fortuna e riesce a soddisfare le molteplici aspettative di un pubblico molto vasto.

3.4. Il romanzo storico nella letteratura per ragazzi

All'interno della letteratura per ragazzi il romanzo storico acquisisce tratti peculiari che tengono in considerazione la giovane età del lettore e la sua concezione e percezione del passato. Tutte le narrazioni storiche rievocano un passato che non esiste più, ma nei romanzi storici per ragazzi la conoscenza del passato è sempre filtrata dal punto di vista moderno del presente, con il quale si mantiene un costante legame. Non a caso, i protagonisti di questi romanzi sono quasi sempre bambini e ragazzi che vivono nel presente, personaggi che condividono lo stesso *background* conoscitivo, culturale e sociale dei lettori e con i quali questi ultimi possono facilmente identificarsi e trovare tratti in comune.

Il romanzo storico per ragazzi si articola in una serie di sottogeneri che comprendono principalmente i romanzi incentrati sul viaggio nel tempo (*physical time travel*), che a sua volta può configurarsi sia come un unico viaggio dei protagonisti nel passato che si conclude con il loro ritorno al presente (*one-way time travel*), sia come duplice viaggio dei protagonisti nel passato e dei personaggi del passato nel presente (*two-way time travel*). Un altro sottogenere importante, ma minore, comprende i romanzi in cui il contatto con il passato avviene tramite una sorta di dialogo mentale, caratterizzato spesso dalla presenza di spiriti o fantasmi del passato che riescono a mettersi in comunicazione con i protagonisti o dal cosiddetto *mind-slip*, con il quale i protagonisti riescono a entrare nella mente di un personaggio del passato e a leggere i suoi pensieri.¹²

Questi escamotage letterari consentono all'autore di sviluppare degli interessanti parallelismi tra passato e presente, e di creare delle relazioni intersoggettive tra personaggi vissuti in epoche tra loro lontane volte a dimostrare l'importanza e i vantaggi della conoscenza del passato: grazie al contatto diretto con esso, i protagonisti dei romanzi escono da questa esperienza arricchiti, più maturi

¹² Wilson, Kim. *Re-visioning historical fiction for young readers: the past through modern eyes*. Routledge, 2011, cap. 1, p. 11-14.

e consapevoli riguardo alla loro esistenza nel presente. Inoltre, il viaggio nel tempo, creando un dialogo e un contatto diretto tra il presente e il passato, rende quest'ultimo più reattivo e persuasivo e si presta particolarmente a romanzi storici destinati a lettori che non hanno ancora elaborato un rapporto maturo con il concetto di Storia e che necessitano ancora di mezzi fantastici per calarsi in una narrazione ambientata nel passato:

Whereas a historical novel creates an existing past, the time-travel Living history enhances the responsiveness of history by placing the present in direct dialogue with the past [...] Although a historian can tell readers that Shakespeare was sensitive to human frailties and misery, dialogue is far more persuasive (Wilson, 2011: 16).

I temi principali affrontati in questi romanzi sono soprattutto incentrati sulle emozioni, le preoccupazioni e le fragilità umane che sono atemporali e universali, e caratterizzano gli uomini di oggi come quelli di allora; in altri casi riguardano il tema della differenza nel livello di progresso tecnologico tra epoche diverse, che tende sempre a inferire un'idea positiva di progresso e quindi un'esaltazione del presente e della modernità rispetto al passato. Tuttavia, il confronto con individui vissuti in altre epoche rappresenta una grande opportunità di crescita, di riflessione e ricerca dell'identità per i protagonisti nonché l'opportunità di analizzare con un occhio più critico il presente, alla luce di ciò che si è scoperto e imparato sul passato. Il contatto con epoche passate diventa quindi il mezzo con il quale i protagonisti raggiungono più saggezza e consapevolezza, e portano avanti il proprio percorso di maturazione personale.

Il romanzo storico per ragazzi riveste quindi una duplice funzione: dà al giovane lettore la possibilità di evadere dal presente e gli fornisce al contempo numerose nozioni storiche che gli permettono di conoscere attraverso il piacere della letteratura alcuni aspetti di realtà remote a lui del tutto estranee.

En su vertiente juvenil, la novela histórica tiene además el valor añadido de enriquecer el conocimiento del adolescente; a veces, dando profundidad a su realidad; otras, mostrando realidades remotas muy sugestivas. Y es que el esplendor de algunas civilizaciones, la tragedia de otras, la peripecia humana en todos los casos, son buenos motivos para tentar al lector con esos paisajes e invitarle a compartir atmósferas a veces tan lejanas de la suya, pero tan cercanas en sus sentimientos, emociones, pasiones y deseos. He aquí la grandeza de esta forma literaria que juega con el tiempo, lo recorre, lo anuda, lo recupera o lo recrea; en definitiva lo amplía y lo enriquece. Porque eso es lo que hace la escritura cuando novela el pasado y lo hace bellamente.¹³

¹³ Cfr. www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/num-109-junio-2014/

3.5. Il rapporto con il presente

Qualsiasi autore di romanzi storici, nonostante l'approfondita conoscenza delle epoche passate, con i loro usi, costumi e ideologie, e l'abilità di riuscire a immergere i lettori in contesti storici lontani in modo avvincente e coinvolgente, è inevitabilmente figlio del suo tempo e non può fare a meno di far sentire nel testo il proprio pensiero, i propri valori e la propria ideologia che derivano, necessariamente, dal momento della produzione del libro e dal contesto storico-culturale nel quale egli è cresciuto e si è formato:

[...] authors could not help but reveal a preference for modernity by superimposing values and attitudes germane to the author's present but framed as transhistorical beliefs and principles. The ideological positioning of the author indubitably influenced the nature of the text produced (Wilson, 2011: 63).

Come afferma Merino (2014: 8) “[s]ería pueril pensar que el autor se propone realmente ofrecer un testimonio certero y exacto de la época que trata. El salto atrás en el tiempo es imposible. Ya señaló Borges, en el prólogo a *Luna de enfrente*, que ‘No hay obra que no sea de su tiempo’ [...]”. Ogni opera letteraria è figlia del suo tempo e si rivolge innanzitutto a un pubblico di lettori del suo tempo, ed è soprattutto questo a rendere molto complesso il rapporto con il presente all'interno del romanzo storico. Mentre nel romanzo storico per ragazzi questo legame col presente è personificato dai protagonisti, in quello per adulti, in cui i protagonisti sono tendenzialmente personaggi che vivono in epoche passate, è rappresentato piuttosto dalla scelta di temi, spunti di riflessione e valori che sono considerati atemporali e che possono quindi soddisfare le aspettative del pubblico. Tuttavia, la scelta di questi ultimi può entrare spesso in contraddizione con la realtà e la verità storica rappresentata nel romanzo e portare alla mancanza di una corretta e coerente contestualizzazione storica. Ne è un esempio il tema dell'emancipazione femminile, di cui si parlerà nel seguente paragrafo.

3.6. La figura femminile nel romanzo storico per ragazzi

Sono numerosi i romanzi storici in cui la protagonista è una donna. La figura femminile all'interno di questo genere offre molti spunti letterari, soprattutto considerata la diversa condizione politico-sociale, la minore indipendenza fisica e psicologica e la generale mancanza di libertà che la caratterizzavano nei secoli passati, durante i quali era completamente subordinata alla volontà maschile. Tuttavia, all'interno di questi romanzi gli autori tendono ad attuare una certa rinegoziazione della verità storica relativa alla condizione della donna, proiettando alcuni valori e ideologie di oggi

nel passato, per andare incontro alle aspettative di un pubblico moderno che sostiene e s'identifica nel valore dell'emancipazione femminile e della parità dei sessi: "Whereas the selection of novels are diverse in subject matter and historical period, they are analogous insofar as each author is negotiating the play across female empowerment, expected by modern readership, and disempowerment, necessary for historical veracity" (Wilson, 2011: 66).

La generale tendenza degli autori è quella di ridefinire in chiave moderna l'identità delle protagoniste, che vengono rappresentate come eroine forti, testarde, sicure di sé, risolte nel voler affermare la propria volontà e indipendenza rispetto ai personaggi maschili che le circondano. Si tratta spesso di donne che vogliono fuggire a un matrimonio che viene loro imposto dalla famiglia o che semplicemente desiderano essere libere e prive di costrizioni. Tuttavia, l'unico modo che hanno per raggiungere tale obiettivo è negare la loro stessa appartenenza al genere femminile, ricorrendo quasi sempre al *cross-dressing*, il travestimento grazie al quale fingendo di essere uomini possono godere di maggiore libertà all'interno del contesto storico-sociale in cui vivono. Il *cross-dressing* è un *topos* letterario che caratterizzava anche le storie di eroine femminili del XVIII e XIX secolo, ma oggi viene letto e interpretato da un punto di vista moderno:

In an eighteenth and nineteenth-century context, cross-dressing was often a means to escape poverty and abuse, or to gain greater personal and economic freedom. It was not, as it is in modern children's literature, a tool to critique traditional gender roles. [...] Indeed, cross-dressing in young adult historical fiction is predominantly a function of the narrative to pursue the very modern expectation of equality between the sexes. [...] The fact that the character can renounce her femininity and effectively assume the guise of masculinity speaks to the mutability of gendered identity. Cross-dressing, then, becomes a function of the narrative to enable readers to reflect upon the nature versus nurture gender debate. What many authors are suggesting to readers is that masculinity and femininity are learned behaviors, thus making manifest the 'artificiality of gender categories'. (*ibid.*: 74-76)

L'interpretazione del *cross-dressing* intesa come critica della tradizionale divisione di genere è evidentemente in netta contraddizione con la verità storica, ma dimostra ancora una volta come il romanzo storico per ragazzi sia principalmente finalizzato a stimolare una riflessione che più che sul passato è incentrata sul presente nel quale vivono i lettori in una prospettiva di progresso umano positivo. Inoltre, per consentire lo sviluppo della trama e del tema della ribellione delle protagoniste, il contesto storico nel quale esse vivono e agiscono viene reso decisamente più benevolo nei loro confronti: in questi romanzi le donne hanno la libertà di esprimere la propria opinione, di sfidare l'autorità dei padri, di ribellarsi e di scappare e ciò è del tutto improbabile dal punto di vista storico in quanto sappiamo che nei secoli passati non avrebbero agito in questo modo, perché non godevano

di alcun beneficio, né di alcuna possibilità di affermare la propria volontà e non potevano esprimersi liberamente:

Language choices, point of view, narrating agents and implied audiences all position readers to align with modern ideological constructions of female status, rights and identity, thus confirming the humanistic metanarrative of positive progression that presupposes anything moving into the future is better than all that comes before. This positioning is often at odds with the historical period featured. (*ibid.*: 74)

In questi romanzi si viene a creare un'immagine della donna contraddittoria e problematica, in cui le si vogliono attribuire una personalità e delle caratteristiche che in passato appartenevano soltanto agli uomini e che quindi, invece che esaltare la sua femminilità, la negano. Lo stesso *cross-dressing* dimostra come l'emancipazione per lei non possa che avvenire attraverso l'assunzione di tratti e modi di fare maschili e suggerisce anche l'idea che non può esserci nulla di positivo nell'essere donna, che l'uguaglianza si può ottenere solamente se quest'ultima ha il coraggio e la forza di ribellarsi e imporsi sopra la volontà maschile e che quindi la radice del problema non risiede in lei. In realtà, in questi romanzi il vero problema è rappresentato dall'anormale desiderio femminile di uguaglianza e parità:

The use of historically exceptional females who are rewarded at story's end, alignment of readers with transgressive heroines, and the employment of modern points of view all function to normalize the contextually abnormal female desire for equality. [...] What all those novels do, irrespective of the extent of historical integrity of the story, is to position readers to interpret and judge the past using modern criteria. These heroines espouse ideologies about the role and position of women more in line with the later twentieth century. I am not arguing that such ideologies of equality have not existed in the past but rather that they were considered anomalous with generalized expectations of women and that those women who chose to demonstrate agentic behaviour were often chastised or ostracized for that display. (*ibid.*: 99-101)

3.7. Il fenomeno della letteratura *crossover*

Il termine inglese *crossover* (letteralmente: "attraversamento") da pochi anni si è imposto nella comunicazione globale dei media indicando una serie di fenomeni assai diversi, [...] ma è soprattutto nel mercato editoriale che il *crossover* dalla fine degli anni novanta ha iniziato a indicare nuove forme narrative, caratterizzate dall'accavallamento dei codici di genere [...], dal sovrapporsi di storie secondo differenti versioni intermediali [...] e in particolare da target generazionali plurimi o non ben definiti. (Calabrese, 2013: 23)

Al fine di comprenderne meglio le radici è necessario contestualizzare questo fenomeno nell'insieme dei cambiamenti sociali e antropologici dell'ultimo trentennio che hanno portato a importanti evoluzioni nel mondo della letteratura e dell'editoria. Fenomeni come la globalizzazione, la multiculturalità e la sempre crescente digitalizzazione e pervasività dei *media* hanno mutato anche le caratteristiche e le esigenze dei lettori, alla ricerca di storie nuove, aggiornate e in linea con i nuovi poderosi cambiamenti in atto nella società globale. Anche la figura del lettore più giovane non è stata immune da questo generale cambiamento e, anzi, si è progressivamente orientata verso tendenze letterarie che lo hanno avvicinato molto di più alle letture che tradizionalmente si definivano "per adulti". Questa tendenza è da collegare a un vero e proprio cambiamento antropologico che sta avendo i suoi riflessi nel mondo dell'editoria. Come afferma Calabrese (*ibid.*: 22-23):

[...] è l'intero comparto della letteratura per l'infanzia che si sta profondamente ristrutturando, se non altro perché la soglia della pubertà, oltre la quale un bambino diviene adolescente, si è abbassata in mezzo secolo di almeno quattro anni. Con due conseguenze: in primo luogo l'adozione da parte del romanzo per adulti di morfologie caratteristiche della letteratura per l'infanzia [...]; in secondo luogo la tendenza della globalizzazione a far circolare prodotti crossover [...], ciò che ha sottratto alla letteratura per l'infanzia il diritto di governare i testi destinati agli adolescenti, ormai annessi al mercato della lettura per adulti.

Inoltre, se è vero che "la letteratura *for adults only* si è semplificata [...], per l'altro la *children's literature* ha fatto corposi passi avanti, nel momento stesso in cui le classi d'età entravano in un processo di amalgama, sedimentazione e omeomorfismo del tutto inedito per il moderno Occidente." (*ibid.*: 25)

Nonostante il termine *crossover* si sia effettivamente affermato in campo editoriale a partire dalla fine degli anni '90 per identificare un tipo di opera letteraria il cui pubblico comprende sia i ragazzi che gli adulti e che quindi attraversa e accorpa due sfere di pubblico assai distinte, il concetto di "attraversamento" che sottende il termine *crossover* può essere applicato anche a molte opere letterarie dei secoli scorsi, in particolare del XIX e XX secolo. Infatti molti classici della letteratura, scritti e pubblicati originariamente per un pubblico adulto, sono diventati, e alcuni lo sono tuttora, veri e propri *best-seller* della letteratura per ragazzi: "[c]hildren and adults have always shared stories, and books have been crossing the borders were first established. In fact, many of the great classics of world literature are crossover classics read by both children and adults." (Paruolo, 2011: 31). Questo dimostra come in realtà il fenomeno del *crossover* non indichi qualcosa di completamente nuovo, ma piuttosto come abbia dato un nome, un'etichetta a un fenomeno che esisteva già in letteratura. Si potrebbe affermare che l'appartenenza all'ambito *crossover* indica una sorta di *status* letterario di un'opera il cui pubblico trascende le diverse fasce d'età a cui normalmente i libri sono associati:

Crossover literature is often seen as a new trend, even as an invention of the 21st century. Although the term crossover is relatively new, the literature it refers to is as old as literature itself. Many works shared by adults and children are classics. Some have been classics for many generations, others are modern or new classics. All of these works demonstrate the narrative form's remarkable ability to reach across age boundaries as well as cultural borders. (*ibid.*: 43)

Anche Blezza Picherle nel convegno “Dalle parole alle stelle. Storia e letteratura per giovani adulti” tenutosi a Lecco nell’ottobre 2013 ha parlato del fenomeno *crossover* nella nostra letteratura sottolineandone l’aspetto della bidirezionalità:

Il *crossover* nasce per motivi editoriali, in una prospettiva adulta, ma con un occhio ai ragazzi, in modo da accontentare con uno stesso prodotto un pubblico eterogeneo. Si può dire che il romanzo *crossover* oggi va in una duplice direzione: a) dagli adulti agli adolescenti, cioè scritto per adulti diventa letteratura di elezione anche per i ragazzi (es: *Io non ho paura* di N. Ammaniti, *Il cacciatore di aquiloni e Mille splendidi soli* di K. Hosseini, *La primavera del lupo* di A. Molesini, *Sirena* di B. Garlaschelli); b) dai ragazzi agli adulti, cioè scritti per ragazzi ma che interessano anche gli adulti (ad esempio, *Harry Potter* di J. K. Rowling, *Il bambino con il pigiama righe* di J. Boyne). Questa evoluzione, dovuta per lo più all’afflusso degli scrittori stranieri, indica che la letteratura per ragazzi e adolescenti ha percorso un lungo cammino ed è cambiata finalmente anche in Italia, acquistando una sua dignità artistica che prima non aveva¹⁴.

La saga di Harry Potter di J. K. Rowling, la scrittrice alla quale, come afferma Calabrese (2013: 24) “spetta il merito di avere avvicinato alla lettura una nutrita popolazione di bambini e adolescenti in cronica astinenza culturale, ma anche di adulti che si erano sempre mostrati renitenti alla fiction letteraria”, rappresenta l’esempio contemporaneo di opera *crossover* per eccellenza: ha dimostrato tutte le potenzialità di questo nuovo trend letterario, in particolare l’aspetto della trasversalità che ha permesso di abbracciare una fascia di lettori senza precedenti. Questo successo di pubblico è da attribuire anche all’età anagrafica scelta per i protagonisti dei romanzi *crossover*, quasi sempre adolescenti o giovani adulti che intraprendono un percorso di crescita e formazione nel quale i lettori riescono a riconoscersi e immedesimarsi, rispecchiandosi nei pensieri e nelle sensazioni dei personaggi.

Ma quali caratteristiche specifiche deve avere un romanzo per rientrare nella categoria *crossover* e appassionare in egual misura ragazzi e adulti? Non esiste una risposta univoca e nemmeno esistono modelli prestabiliti, poiché ogni opera letteraria è unica e non esiste una “ricetta” che ne assicuri il successo tra i lettori.

È indubbio che per essere letto e apprezzato da adulti e ragazzi un libro deve possedere determinate caratteristiche che lo rendano adatto a entrambi i target. Innanzitutto deve essere *scritto*

¹⁴ Cfr. http://www.provincia.lecco.it/biblioteche/pdf/Blezza_1.pdf

bene e questo riporta immediatamente alla riflessione sull'importanza dello stile e della forma che deve coinvolgere senza appesantire, dev'essere accurata, ma non pedante, deve avvicinare il ragazzo e convincere l'esperto lettore adulto. Lo scrittore deve saper raccontare in modo complesso la vita interiore dei suoi personaggi: i loro dubbi, i loro conflitti, le loro emozioni, le loro riflessioni esistenziali, ovvero tutto ciò che li rende umani e che permette ai lettori di tutte le età di empatizzare con essi e immedesimarsi nelle varie situazioni.

Proprio per questo si tende a privilegiare un tipo di focalizzazione che si situa a metà tra la focalizzazione interna, tipica della letteratura per bambini e ragazzi, e la focalizzazione zero, preferita dalla letteratura per adulti, che è la focalizzazione interna variabile, “dove il punto di vista è sempre incarnato da un personaggio in cui il lettore si identifica empaticamente, con l'unica variante che il personaggio cambia a intervalli regolari” (Calabrese, *ibid.*: 25).

I temi trattati devono essere trasversali, ovvero temi che accomunano la maggior parte della letteratura: l'amore, l'amicizia, i temi d'attualità, la paura, la violenza, la morte. Naturalmente è la capacità con cui lo scrittore riesce ad approcciarli e ad approfondirli, cercando di mantenere un occhio di riguardo per i lettori più giovani, che fa la differenza e concorre a determinare il successo del libro *crossover*.

In un articolo apparso su de *El País* il 4 febbraio del 2011 viene riportata la definizione che Rosa Montero dà del romanzo *crossover*:

Un buen *crossover* ha de ser complejo y profundo, debe tener muchos niveles distintos de entendimiento y de emoción, y, al mismo tiempo, debe lograr esa difícilísima sencillez que convierte las historias en fábulas. Como decía Steinbeck, lo mejor es siempre lo más sencillo, pero lo malo es que para ser sencillo hace falta pensar mucho.¹⁵

Questa breve definizione sintetizza efficacemente l'essenza del “genere *crossover*”, che deve riuscire a trasmettere la complessità dei temi attraverso una semplicità stilistica tutt'altro che facile da raggiungere.

Gli enormi passi avanti che sono stati fatti negli ultimi decenni dalla letteratura per ragazzi in termini di stile, temi e storie proposti hanno contribuito fortemente allo sviluppo del fenomeno *crossover*, e, anzi, sono stati probabilmente la condizione basilare per la sua affermazione, poiché hanno dato una nuova dignità letteraria al giovane lettore, avvicinandolo molto di più alla figura del lettore adulto.

¹⁵ Cfr. http://elpais.com/diario/2011/02/04/cultura/1296774001_850215.html

3.8. *El armiño duerme*, un crossover particolare

Pur essendo inserito all'interno della collana Gran Angular che raccoglie libri per ragazzi dai 14 ai 18 anni, *El armiño duerme* di Neira Cruz presenta una serie di caratteristiche che lo rendono un romanzo ascrivibile alla letteratura *crossover*, in particolare per le caratteristiche del genere letterario, per la caratterizzazione della protagonista e per i temi che vengono trattati. Nei seguenti paragrafi vengono analizzati più dettagliatamente questi aspetti.

3.8.1. Il genere

Per quanto riguarda il genere letterario, *El armiño duerme* rientra nel genere del romanzo storico, ma alla luce di quanto esposto nei precedenti paragrafi, si tratta di un romanzo storico che non rientra pienamente all'interno della categoria: l'intera vicenda è infatti ambientata nella Firenze del XVI secolo e non vi è alcun legame tra i personaggi e il presente storico dei lettori. Inoltre, è un romanzo estremamente realistico, privo di artifici fantastici, come ad esempio i viaggi nel tempo con cui gli autori per bambini e ragazzi cercano di rendere più interessante la scoperta del passato. Ciononostante, l'autore sente la necessità di accompagnare il lettore nella storia attraverso una breve introduzione il cui obiettivo principale è quello di affermarne l'autenticità, ma è anche quello di coinvolgere e incuriosire il lettore, e di inserire alla fine delle note storiche conclusive. Questo è un escamotage che caratterizza soprattutto i romanzi destinati ai lettori più giovani:

Many authors of this type of text use peri-textual information such as 'Author's' or 'Historical Note' to confirm historical legitimacy. What most authors tend to write is that the past as presently conveyed is an accurate historical record and that the truths identified are consistent over time and therefore instructive for young readers (Wilson, 2011: 10).

Già il genere letterario del romanzo, quindi, assume un aspetto ibrido che unisce caratteristiche del romanzo storico per adulti con caratteristiche del romanzo storico per ragazzi, situandosi in una posizione di confine.

3.8.2. Bia, un personaggio complesso

Bia è un personaggio molto complesso e caratterizzato e merita un'analisi approfondita che metta in luce gli aspetti che ne fanno un'eroina senza tempo con cui sia i giovani lettori che gli adulti sono in grado di empatizzare. La totale focalizzazione interna che si manifesta attraverso la scelta dell'autore di affidare la parola a Bia tramite il suo diario permette al lettore di immergersi completamente nella vita della protagonista e di entrare a stretto contatto con il mondo delle sue emozioni, dei suoi sentimenti e delle sue preoccupazioni. Di fatto, il diario rappresenta l'unico mezzo attraverso il quale la ragazza riesce ad affermare e a dare potere alla propria voce. A partire dai dati che si possono evincere dal libro, Bia conclude il suo diario poco prima di morire, all'età di vent'anni circa, raccontando il suo passato come in un lunghissimo *flashback*. Anche per questo è in grado di fornire una narrazione retrospettiva della propria vita in cui riescono a emergere la maturità e la capacità di giudizio che ha acquisito nel tempo e questo fa sì che, nonostante parli di sé, della propria famiglia e in generale dei principali eventi che hanno cambiato la sua vita, riesca a farlo con un certo distacco emotivo e con un tono piuttosto riflessivo, come se la ripercorresse da osservatrice esterna. Questa sua capacità di valutare e giudicare il proprio trascorso le conferisce, in parte, i tratti del narratore eterodiegetico e onnisciente. A rafforzare questa impressione di onniscienza è anche la continua introduzione nel suo monologo di riferimenti e allusioni ai luoghi, ai personaggi e agli avvenimenti storici dell'epoca: informazioni dettagliate e oggettive necessarie al lettore per orientarsi nello spazio-tempo e per conoscere più approfonditamente la famiglia e la storia dei Medici, ma che escono dalla sfera strettamente personale della sua storia.

Dal punto di vista della ricezione, la scelta di questo punto di vista si rivela molto *crossover*, perché da un lato soddisfa le esigenze di immedesimazione col protagonista dei lettori più giovani e dall'altro asseconda la preferenza da parte dei lettori più esperti di un tono più distaccato e obiettivo nella narrazione.

Bia è un personaggio in cui convergono molte caratteristiche tipiche dei protagonisti dei romanzi per ragazzi. Per molti aspetti rispecchia le caratteristiche della figura femminile nel romanzo storico citate sopra (§ 3.6.): è, infatti, un personaggio intimamente trasgressivo, che cresce all'interno di un ambiente familiare dentro il quale non si riconosce mai pienamente e contro il quale combatte una continua lotta, specialmente contro il padre, che ha previsto per lei un matrimonio con un uomo sconosciuto che lei vuole a tutti i costi rifiutare. La ribellione di Bia, il suo desiderio di libertà, ridefiniscono il personaggio in chiave moderna configurandola come un'eroina che infrange completamente le regole del suo tempo allineandosi piuttosto alle ideologie di libertà ed emancipazione femminile contemporanee. Al contempo, confluiscono in lei anche aspetti sia del

romanzo di formazione, che di quello cosiddetto di de-formazione o formazione negata. Bia, infatti, intraprende un proprio percorso di formazione e crescita personale: riceve un'istruzione degna del suo rango, esce da palazzo, scopre la vera vita cittadina e infine trova l'amore, il principale motore che scatena la sua disubbidienza, che tuttavia non sortisce l'effetto sperato, bensì la condanna al fallimento, rappresentato dalla sua morte. Per questo si può parlare di de-formazione, poiché mentre nel romanzo di formazione avviene un processo di evoluzione e crescita del protagonista con un conseguente "lieto fine" che consiste nella maturazione e nella generale realizzazione del protagonista, nel caso di Bia questa realizzazione viene completamente negata.

Come Neira Cruz ha confermato durante l'intervista, la storia di Bia vuole trasmettere un messaggio di rivendicazione femminile e di affermazione di dignità e libertà. L'autore, dando voce a Bia, ha inteso in realtà dare voce a tutte le donne dell'epoca, donne la cui storia, i cui pensieri e sentimenti sono sempre rimasti inascoltati perché considerati privi di valore; donne la cui identità è sempre stata associata esclusivamente al nome di un uomo al quale erano subordinate:

Se habla de cantidad de nombres que hay en los libros de historia, pero son nombres absolutamente privados de dimensión, porque eran "la madre de", "la hija de", "la hermana de", "la esposa de". Se limitaban a ser eso, nacer hijas de alguien, casarse con alguien, ser hermanas de alguien, pero ellas por sí mismas no existían.¹⁶

Neira Cruz ha voluto perciò fare riflettere i propri lettori sulla condizione della donna durante l'età rinascimentale mantenendo tuttavia un saldo rapporto con l'attualità, in cui il tema dell'emancipazione femminile, seppure in termini completamente diversi, è ancora un tema caldo e assai dibattuto. Questo è uno dei principali aspetti che rendono la storia della protagonista sempre attuale e, in un certo senso, atemporale.

3.8.3. Il tema della morte

Come ho analizzato nel capitolo II, i principali temi che si possono riscontrare nel romanzo sono l'amore, la libertà, la fatalità e, infine, della morte. In particolare quest'ultimo, nell'ambito della letteratura per bambini e ragazzi, è sempre stato considerato un tema molto delicato e in un certo senso tabù, da introdurre in maniera sublimata e mitigata, come se si volessero mantenere i lettori all'oscuro di un evento che tuttavia è del tutto naturale e umano.

Oggi viene affrontato con molta più autenticità e crudezza, poiché lo scrittore vuole portare il lettore "a guardare in faccia il mondo, la vita, l'esistenza" senza eccessive mediazioni. Infatti, come

¹⁶ Cfr. § 1.3.

afferma ancora Blezza Picherle, “si tratta di argomenti duri, difficili, narrati con una forza della parola che scava dentro, che graffia, ma che trasmette anche una grande forza interiore”.¹⁷ Questa forza nasce dalla possibilità che il giovane lettore ha di conoscere e di prendere confidenza attraverso la lettura con gli aspetti più difficili dell’esistenza umana che tutti siamo costretti ad accettare.

Ne *El armiño duerme* il tema della morte viene introdotto attraverso la predizione dei tarocchi, con i quali si viene a sapere che nell’arco di breve tempo le due care sorelle di Bia moriranno e nella stessa occasione a Bia viene regalata una pozione che, le dicono, potrà esserle utile in futuro, lasciando intendere il suo triste destino. A differenza di Maria e Isabella, una affetta da una grave malattia, l’altra uccisa per mano del marito, la morte di Bia è provocata dalla pozione velenosa che lei decide di utilizzare, somministrandola prima al suo ermellino. La sua intenzione di togliersi la vita è chiara, tuttavia il lettore non viene mai messo direttamente di fronte ad alcuna scena di suicidio. Semplicemente, arrivando all’ultimo capitolo, sa ciò che sta per accadere, sa che Bia ha deciso di suicidarsi.

Neira Cruz riesce a trasmettere il dramma della morte (alla quale la narrazione in prima persona aggiunge indubbiamente ulteriore *pathos*) attraverso una delicatezza e un’accuratezza nella scelta dello stile e delle parole che sembrano conferirle un qualcosa di romantico e poetico:

Otra dosis más, quizás dos, y ya estaré junto a ti. Se apaga el día, entran las tinieblas, pero mi corazón sigue abierto. Así seguiré –no te quepa duda– la doncella de la tercera carta, la eterna aguadora, la durmiente sin fin. Aunque tenga que esperarte la muerte entera. Sé que al fin vendrás... Será delicioso volver a tenerte en mis brazos. (pag. 148)

Ecco che si dimostra come anche lo stile linguistico adottato e il talento nell’uso di tutte le sfumature della parola facciano la differenza, soprattutto nel momento in cui si tratta di affrontare tematiche considerate particolarmente delicate per i più giovani.

Pur essendo un’azione estremamente tragica, il suicidio di Bia, considerato nel suo contesto, rappresenta l’unico finale ammissibile, l’unico modo, estremamente romantico, in cui lei può rivendicare la sua dignità e la sua libertà e questo attenua in parte la gravità del gesto, rendendolo più accettabile agli occhi del lettore. L’aspirazione alla libertà, infatti, oltre ad essere da sempre un tema universale della letteratura, è anche un’esigenza per cui l’uomo ha sempre lottato.

¹⁷ Vedi nota 14

3.8.4. L'importanza dell'arte

“Siempre me ha gustado mucho el juego de la literatura con la historia y de la literatura con el arte. Es como un trinomio que a mí me gusta”.¹⁸ Neira Cruz ama fondere nei propri romanzi queste tre tematiche così complesse e sfaccettate, e in particolare sul concetto di arte, intesa nel senso più ampio del termine, possiede un'idea molto profonda:

Yo creo que tiene una gran importancia, incluso aunque no le otorguemos importancia. Creo que el arte está envolviéndonos y que está dándonos clave de interpretación del mundo y que, lo queramos o no, nos está determinando, nos está llenando de mensajes. Nuestra vida está repleta de iconos. Los iconos nacen de esta tradición pictórica, incluso las tendencias más actuales están bebiendo de tradiciones clásicas y todo es como un *continuum*, algo que no para”.¹⁹

Per l'autore, quindi, l'arte ci circonda e ci offre degli spunti interpretativi per capire e interpretare il mondo nel quale viviamo ed è perciò estremamente importante nella nostra vita. Soprattutto l'arte pittorica, di cui si trovano numerosi riferimenti nel romanzo, viene considerata un codice cifrato dietro il quale i pittori hanno voluto nascondere dei messaggi che tuttavia si prestano a interpretazioni probabilmente diverse per ciascun spettatore. Questa relatività interpretativa dell'arte è un altro dei messaggi che Neira Cruz ha voluto trasmettere all'interno del romanzo e viene sintetizzata perfettamente nella scena in cui Bronzino parla a Bia dell'opera di Vittore Carpaccio, *Ritratto di cavaliere*:

—¿Cuál es el significado de eso?

—Que en la vida puede haber cosas más importantes que el honor. Pero no me preguntéis ahora por la naturaleza de esas cosas, porque de nada serviría lo que yo os pudiera decir. Sería mi interpretación del mensaje del cuadro de maese Carpaccio, solo eso. Sois vos quién tenéis que encontrar vuestra propia explicación, si queréis. Sin olvidar nunca lo que ya os he dicho, alteza: los cuadro, todas las obras de arte, ofrecen claves certeras para intentar entender la vida..., lo cual no supone trabajo menor. (pag. 63)

Anche nell'affrontare questo tema, si nota come l'autore non voglia mai inserire nell'opera risposte o interpretazioni assolute dei fatti e delle cose, ma come voglia piuttosto suggerire l'apertura a infinite possibilità di senso, come voglia esaltare le capacità soggettive d'interpretazione di ogni lettore. Ed è soprattutto questo a rendere *El armiño duerme* un libro, sì ambientato nel passato, ma al contempo molto attuale, in costante relazione con il nostro presente, perché come sostiene l'autore

¹⁸ Cfr. § 1.3.

¹⁹ *Ibid.*

“al fin y al cabo tú puedes estar leyendo una vida de alguien que vivió en la Edad Media o en el Renacimiento, los tiempos son muy distintos, las formas de vida son muy distintas, pero las formas de sentir no son tan distintas”.²⁰ E l’arte, l’amore, la ricerca della libertà e la morte suscitano le stesse sensazioni di bellezza, grandezza e ineluttabilità negli uomini e nelle donne di qualsiasi epoca storica.

L’insieme di tutti questi aspetti rende *El armiño duerme* un romanzo unico e originale nel panorama della letteratura per ragazzi e giovani adulti, un’opera composita che mescola storia e invenzione, verità e fantasia, arte e letteratura, mantenendo un costante legame col nostro presente, rintracciabile soprattutto nei temi dell’amore e della libertà. Per queste sue peculiarità si configura come un’opera aperta a un ampio pubblico di lettori e per questo può essere considerato a tutti gli effetti un romanzo storico *crossover*.

²⁰ *Ibid.*

CAPITOLO IV

Proposta di traduzione

OMISSIS

CAPITOLO V

Commento alla traduzione

5.1. Metodologia traduttiva

Fin dal primo anno di laurea magistrale avevo deciso che avrei incentrato la mia tesi sulla traduzione editoriale dallo spagnolo per il grande amore che nutro sia nei confronti della letteratura che nei confronti di questa lingua. La scelta di tradurre questo romanzo è nata concretamente quando mi sono recata a ricevimento dalla professoressa Gloria Bazzocchi nel novembre 2015 per chiederle la disponibilità nel ruolo di relatrice. Per iniziare a orientarmi sulla scelta del libro da tradurre, la professoressa mi ha consigliato diversi testi appartenenti alla letteratura per bambini e ragazzi, tra cui il romanzo *El armiño duerme* di Xosé Neira Cruz.

Già dalla prima lettura, ho sentito una certa affinità con questo romanzo che mi ha conquistata per l'originalità dell'ambientazione storica, la storia della protagonista e le tematiche principali. La prima lettura, volta soprattutto al piacere letterario di gustarmi la storia, non è stata comunque esente dell'occhio critico del traduttore che già cercava di notare e annotare mentalmente gli aspetti che avrebbero creato maggiori difficoltà. Ho così scoperto di non conoscere diverse parole impiegate da Neira Cruz per ricreare una storia lontana nel tempo su cui mi sarei dovuta documentare e per la cui resa in italiano avrei dovuto trovare una voce speciale. Ho quindi pensato, fin dall'inizio, che sotto molti punti di vista questo libro avrebbe rappresentato una vera sfida traduttiva per me, sfida che ho deciso di affrontare con entusiasmo, rapita dalla bellezza del romanzo.

Prima di lanciarmi nella traduzione, la mia relatrice mi ha fatto fare una sorta di “prova di traduzione” dei primi capitoli del romanzo che si è rivelata molto utile per stabilire la metodologia traduttiva, quindi l'approccio allo stile dell'autore. Questa prima prova di traduzione è stata preceduta da una lettura approfondita e analitica dei capitoli in questioni, in cui ho evidenziato i problemi che la traduzione in lingua italiana avrebbe comportato, specialmente quelli relativi al lessico, alla struttura sintattica e all'uso di determinate figure retoriche. La revisione dei capitoli mi ha quindi aiutata a capire le difficoltà intrinseche del testo originale, stabilendo con la mia relatrice alcune strategie di fondo che ho poi applicato al resto della traduzione. In questo senso è stato molto utile anche il primo contatto con l'autore che ho avuto modo di conoscere alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna. Quel primo dialogo che abbiamo mantenuto sul libro e la sua traduzione mi ha

ulteriormente motivata e mi ha poi spinto a presentare il Progetto per tesi all'estero, vista la disponibilità dell'autore a lavorare sul testo insieme a me.

Ho tradotto l'intero romanzo durante l'estate prima della mia partenza per Santiago de Compostela, sforzandomi di rimanere "fedele" alla particolare atmosfera letteraria creata dall'autore, quindi al suo speciale ritmo narrativo. Puntualmente mi sono scontrata con parole e parti non del tutto chiare, che ho sempre evidenziato al fine di sottoporle alla revisione della mia relatrice. Alla fine della traduzione di ogni capitolo ho lasciato sempre passare un po' di tempo prima di rileggerlo, al fine di realizzare una rilettura più distaccata e obiettiva, e per modificare le parole o le strutture che a mente più lucida sentivo che non funzionavano in italiano. Ho proceduto quindi con quella lentezza auspicata da Susanna Basso perché "occuparsi di una proposizione è difficile; bisogna saperla ascoltare, bisogna rispettarla e cercare di non invaderla" (2010: 2), memore anche dell'esperienza di quel traduttore dal russo che la stessa Basso cita affermando che "in quel lavoro si era sentito come un chirurgo costretto a operare indossando guanti da giardinaggio" (*Ibid.*).

Una volta terminata l'intera traduzione del romanzo, mi sono apprestata a una rilettura integrale, durante la quale ho corretto i refusi e ho limato ulteriormente certe parole e forme linguistiche che non mi convincevano del tutto. In seguito ho inviato tutto il materiale alla relatrice. La sua revisione è stata fondamentale per farmi riflettere su certe mie scelte traduttive, per farmi notare determinati rimandi e allusioni intertestuali che mi erano sfuggiti e per la correzione di alcuni calchi linguistici che inconsciamente avevo commesso, così come per migliorare la generale fluidità del testo in italiano.

Infine, l'incontro con Xosé Neira Cruz a Santiago de Compostela ha rappresentato per me un'esperienza dal valore inestimabile, innanzitutto a livello personale, in quanto ho avuto la possibilità di collaborare con una persona squisita ed estremamente disponibile nei miei confronti, e poi anche dal punto di vista traduttivo, poiché grazie al confronto diretto con lui ho potuto chiarire tutti i miei dubbi relativi al romanzo che non ero riuscita a risolvere in precedenza, sia quelli di tipo strettamente linguistico e lessicale, sia quelli più profondi relativi ai temi, al periodo storico e ai personaggi. Grazie alla sua approfondita conoscenza della lingua italiana e alla sua infinita disponibilità, abbiamo rivisto insieme l'intera traduzione, soffermandoci principalmente sui punti in cui il significato del testo italiano non corrispondeva esattamente a quello che egli intendeva nell'originale o sulle parole per le quali non ero riuscita a trovare una traduzione adatta o precisa e per le quali ho dovuto fare una ricerca linguistica più accurata. Lavorare con Neira Cruz mi ha dato l'opportunità di scoprire direttamente, per la prima volta, il complesso mondo che si cela dietro la

stesura di un romanzo, di imparare molte nuove sfumature e tratti della lingua spagnola, ed è stata anche una grande occasione di scambio e confronto di idee.

Una volta terminati questi proficui incontri, ho ricontrollato l'intera traduzione apportando le ultime e definitive correzioni.

5.2. Problemi e strategie di traduzione

Innanzitutto occorre sottolineare che l'ambientazione del romanzo in un contesto storico-culturale italiano conosciuto e sul quale mi sono documentata a fondo ha sicuramente facilitato il generale processo traduttivo. Il testo di partenza contiene infatti numerose parole in italiano, con cui l'autore ha voluto creare riferimenti diretti a luoghi, persone ed elementi concreti o a concetti molto connotati culturalmente che contribuiscono a favorire l'immersione del lettore nell'atmosfera rinascimentale italiana. Tra queste, numerosi sono i toponimi italiani legati specialmente ai principali luoghi ed edifici che caratterizzano la bellezza di città come Firenze e Siena e che rivestono ruoli importanti per la famiglia de' Medici: Palazzo Vecchio, Santa Maria del Fiore, San Lorenzo, San Miniato, Boboli, via Larga, la villa del Trebbio, Poggio a Caiano, i riferimenti ai fiumi Arno e Sieve, oppure alla Torre del Mangia e alla Piazza del Campo di Siena. Anche per quanto riguarda gli antroponimi, l'autore ha utilizzato sempre nomi italiani rispettandone la corretta ortografia, sia per identificare tutti i membri di Casa Medici, che per i personaggi secondari nati dalla sua fantasia, come ad esempio Giulio di Camollia, oppure il gruppo di persone incontrate da Bia in vicolo del Purgatorio: Pietro Sassone, Luna Maffei, Galla Giusta, Berengario Rosso, Innocenzo Buono; e ancora i nomi scelti per i familiari e domestici di Bia a Benci: i nonni Francesca e Piero, la madre Bianca, Gioia e Rocco. Ricorrono, inoltre, termini come *palle* (in riferimento alle palle medicee, simbolo della casata), *loggia*, *panforte*, *contrada* (in riferimento al Palio di Siena) o la breve filastrocca in rima che maestro Tasso fa imparare a Bia per farle ricordare i nomi dei principali membri della famiglia Medici: "*Giovanni e Piccarda, lento l'uno e l'altra tarda; Lorenzo e Clarice, la coppia felice; Papa Leone dieci, Giovanni tra i Medici; Bia bianchetta, bambina lieta.*" Queste parti nel testo di partenza sono riportate in corsivo per sottolineare il fatto che si tratta di parole straniere che portano il lettore spagnolo a confrontarsi con una lingua diversa dalla propria. Tuttavia, in vista di una traduzione verso l'italiano questi aspetti non hanno rappresentato naturalmente alcun problema traduttivo e sono stati semplicemente riportati.

Vediamo di seguito alcuni aspetti che ho tenuto particolarmente in considerazione in fase traduttiva e le relative strategie che ho applicato.

5.2.1. La traduzione del titolo

Nonostante siano normalmente le case editrici a occuparsi di questo aspetto, ho comunque pensato di proporre un titolo che rispecchia fedelmente quello originale, quindi *L'ermellino dorme*, poiché penso che sia importante mantenere l'allusione all'animale da compagnia che gioca un ruolo simbolico cruciale all'interno dell'opera, ed è strettamente connesso alla storia della protagonista. Tuttavia, all'interno del contesto editoriale italiano potrebbe essere opportuno aggiungere un sottotitolo che faccia riferimento alla famiglia Medici, data la grande importanza storica e l'enorme contributo artistico e culturale che tale casata ha dato all'Italia. Sarebbe quindi importante aggiungere un sottotitolo che anticipi al lettore che si tratta di un romanzo storico incentrato su uno dei membri di questa famiglia al fine di marcare il forte legame che salda quest'opera alla storia del nostro Paese. Ho quindi pensato che un buon titolo in italiano potrebbe essere: *L'ermellino dorme. Il diario nascosto della dolce Bia de' Medici*. In questo modo, facendo riferimento al nome della protagonista, se ne anticipa l'identità e l'appartenenza alla famosa casata, senza svelare nulla della sua tragica vicenda. Inoltre, l'idea di un diario nascosto può contribuire ad aumentare la curiosità del lettore sulla storia di questo personaggio praticamente sconosciuto all'interno della famosa dinastia.

5.2.2. Lo stile

Per quanto riguarda lo stile di Neira Cruz, come anticipato nel capitolo II, *El armiño duerme* privilegia uno stile ipotattico, con periodi lunghi ricchi di incisi e proposizioni subordinate. Si tratta dello stile sintattico che l'autore ha voluto imprimere al testo per dargli un maggiore senso di lingua più antica e più prolissa rispetto allo spagnolo moderno, e che naturalmente ho cercato di rispettare. La sintassi della lingua spagnola non differisce molto da quella italiana, in quanto permettono entrambe un ampio uso della subordinazione, perciò sotto questo aspetto la traduzione non ha presentato particolari problemi. Di seguito sono riportati un paio di esempi in cui la struttura sintattica dell'originale è stata fedelmente rispettata:

—Pero si ya te lo he contado al menos una docena de veces, hermana – aduje, realmente un poco fatigada por la prolongada conversación que manteníamos desde poco después de la hora del almuerzo, cuando, en compañía de nuestras doncellas, que puntualmente nos servían ora un poco de agua de limón, ora alguna pequeña golosina recién llegada de las cocinas, como taquitos de pan <i>forte</i> , pececillos azucarados, refinadas yemas hechas por las manos de las madres del convento de Santa Lucía en Via San Gallo, bocado exquisito, o un pedazo de tarta de	—Te lo avrò già raccontato almeno una dozzina di volte, sorella – addussi, davvero un po' affaticata dalla prolungata conversazione che mantenevamo da poco dopo l'ora di pranzo, quando, in compagnia delle nostre cameriere, che ci servivano puntualmente ora un po' d'acqua al limone, ora una qualche leccornia appena arrivata dalle cucine, come pezzetti di panforte, pesciolini zuccherati, raffinati biscotti preparati dalle mani delle suore del convento di Santa Lucia in via San Gallo, cibo squisito, o un pezzo di torta di Siena, così dolce e saporita,
--	--

Siena, tan dulce y sabrosa, habíamos subido al estudio de pintura de maese Agnolo Bronzino. (p. 56)	eravamo salite su allo studio di pittura del maestro Agnolo Bronzino.
---	---

También se dijo que, en realidad, el lugar más apropiado para mí era el Trebbio, mansión en la que había gastado una parte de mi infancia y donde me tocaría reproducir la vida de reclusión de la abuela Salviati o incluso aquella otra que, muchos años antes de que la abuela naciera, llevó en ese mismo lugar otra pariente nuestra de infeliz memoria, Ginevra, tía de Lorenzo el Magnífico, loca de atar entre las paredes de aquel caserón maldito en el que la habían encerrado en compañía de todos los fantasmas que habitaban en su cabeza trastornada. (p. 104)	In realtà si disse, altresì, che il luogo che più mi si addiceva era il Trebbio, residenza presso la quale avevo passato una parte della mia infanzia e dove mi sarebbe toccato ripetere la vita di reclusione di nonna Salviati o addirittura di quell'altra che, molti anni prima che la nonna nascesse, portò in quello stesso luogo un'altra nostra parente di triste memoria, Ginevra, zia di Lorenzo il Magnifico, matta da legare tra le pareti di quel casermone maledetto in cui l'avevano rinchiusa in compagnia di tutti i fantasmi che abitavano la sua testa disturbata.
---	---

Vi sono poi alcuni periodi in cui la subordinazione nel testo originale si presenta in lunghe proposizioni o incisi delimitati da trattini brevi (-). Tendenzialmente ho sostituito questo segno di punteggiatura con l'uso della virgola, ma nel caso degli incisi più lunghi, a volte, per evitare l'eccessivo uso di virgole, ho optato per l'uso delle parentesi tonde, specialmente quando il testo fornisce informazioni aggiuntive o chiarimenti. In questo modo si dà anche un senso di breve pausa nella lettura:

El siguiente –ese que aún continúa abierto, quizás por poco tiempo más- empezó a escribirse pocos días después, cuando, tras ser atropelladamente dispuesta para un viaje por la buena Gioia –la cual lloraba amargamente sin dejar de repetir entre suspiros que en verdad el armiño había vuelto para robar- y sin contar con la despedida ni con la bendición de abuela Francesca –a la que tampoco me apetecía demasiado ver-, mi buen abuelo Piero, hombre de tierra con ojos de cielo, me sacó en brazos hasta la puerta de casa, en donde, antes de entregarme a la mujer que me esperaba, me abrazó tiernamente. (p. 41)	Il seguente, quello che tuttora continua, forse ancora per poco tempo, iniziò a scriversi nel giro di pochi giorni, quando, dopo che venni preparata in fretta e furia per un viaggio da Gioia (che piangeva amaramente continuando a ripetere tra i sospiri che in realtà l'ermellino era tornato per rubare), senza i saluti e le benedizioni di nonna Francesca (che comunque non avevo troppo voglia di vedere), il mio buon nonno Piero, uomo di terra con gli occhi di cielo, mi portò in braccio fino alla porta di casa, dove, prima di affidarmi alla donna che mi aspettava, mi abbracciò teneramente.
--	--

Spesso gli incisi del testo originale non sono che degli 'a parte' di Bia, che inserisce un proprio commento o una propria nota aggiuntiva ai fatti, quasi sempre alla luce della maggiore consapevolezza e maturazione che ha raggiunto nel momento in cui scrive il suo diario. Altre volte, invece, si tratta di brevi spiegazioni di un qualche concetto. Tuttavia, trattandosi di commenti aggiuntivi che in parte esulano dal racconto principale della vicenda, anche per questi casi ho optato per l'uso delle parentesi:

<p>Casaría con quien estuviera dispuesto, pariría herederos - he aquí su principal obligación en la vida- y haría que continuase la rueda establecida.</p> <p>Pasé una mano por las mejillas rollizas de la pequeña María y, aunque aquellos temores por su futuro también afectaban al mío –las buenas dotes equilibran cualquier bastardía entre los mercaderes de esposas-, decidí no demorar más lo que con tanto afán me pedía. (p. 65-66)</p>	<p>Si sarebbe sposata con chiunque fosse stato disposto, avrebbe partorito eredi (ecco il suo principale obbligo nella vita) e avrebbe fatto in modo che continuasse a girare la ruota della vita.</p> <p>Accarezzai le guance rotonde della piccola Maria e, nonostante quei timori per il suo futuro riguardassero anche il mio (le ricche dote compensano qualsiasi grado di bastardaggine tra i mercanti di spose), decisi di non esitare oltre in ciò che con tanto desiderio mi chiedeva.</p>
---	---

<p>No bastaron para disuadirme de la deliciosa tentación todos los avisos del buen juicio –cucharadas y cucharadas de recto sentido de la dignidad que se habían encargado de suministrarme en aquellos años de conversión en princesa Medici- [...]</p> <p>Pero con la mayor insensatez del mundo –ahora lo reconozco, sin evitar la sonrisa de la satisfacción ensanchándose los labios-, decidí cerrarle el portón a la prudencia y abrirle un portillo a la aventura. (p. 73-74)</p>	<p>Non bastarono a dissuadermi dalla deliciosa tentazione tutti gli ammonimenti del buon senso (colme cucchiariate di retto senso della dignità somministratemi in quegli anni per farmi diventare una principessa Medici) [...]</p> <p>Eppure, con la maggiore stoltezza del mondo (adesso lo riconosco, senza evitare il sorriso di soddisfazione che va stampandosi sulle mie labbra) decisi di chiudere il portone della prudenza e aprire la porticina dell'avventura.</p>
--	---

<p>Si me arrepentí –que lo hice algunas veces, debo reconocerlo, mientras deploraba mi escasísimo sentido común-, no me sirvió de nada. (p. 75)</p>	<p>Se me ne pentii (e lo feci qualche volta, devo ammetterlo, mentre deploravo il mio scarsissimo buon senso), non mi servì a niente.</p>
---	---

<p>Había algo extraño en aquel joven que había atraído mi curiosidad –quise pensar que se trataba de su atavío; sí, sin duda había sido aquella extravagante elegancia blanquinegra la que había retenido mi mirada sobre él-, cometiendo el error de evidenciarlo más de la cuenta. (p. 117)</p>	<p>C'era qualcosa di strano in quel giovane che aveva attirato la mia curiosità (volsi pensare si trattasse del suo vestito; sì, senza dubbio era stata quella stravagante eleganza bianconera che aveva trattenuto il mio sguardo su di lui), commettendo l'errore di guardarlo più del dovuto.</p>
---	--

Oltre alle parziali modifiche apportate nell'uso della punteggiatura, in certi casi ho dovuto modificare alcuni elementi della frase o l'ordine degli elementi della stessa per non appesantire la struttura sintattica italiana e rendere il testo più naturale e scorrevole. Ad esempio, in alcuni casi in cui l'originale presenta una nominalizzazione, per la traduzione in italiano ho fatto ricorso alla verbalizzazione, che rende la lettura più fluida:

<p>Los obreros procedieron con cuidado a la apertura de cada uno de los pequeños tómulos. (p. 18)</p>	<p>Gli operai si apprestarono con attenzione ad aprire ognuno dei piccoli tumuli.</p>
--	--

<p>No bastaron para disuadirme de la deliciosa tentación todos los avisos del buen juicio –cucharadas y cucharadas de recto sentido de la dignidad que se habían encargado</p>	<p>Non bastarono a dissuadermi dalla deliciosa tentazione tutti gli ammonimenti del buon senso (colme cucchiariate di retto senso della dignità somministratemi in quegli anni per farmi diventare una principessa Medici) [...]</p>
--	---

de suministrarme en aquellos años de conversión en princesa Medici- [...] (p. 73)	
--	--

Después de hacerme la pregunta de rigor que buscaba la verificación por mi parte del reconocimiento , la Maffei echó la primera carta del tarot para el jilguero. (p. 99)	Dopo avermi fatto la solita domanda con la quale si accertava che avessi riconosciuto la persona, la Maffei scopri la prima carta dei tarocchi per il cardellino.
---	--

In altri casi ho convertito alcune frasi passive in frasi attive per gli stessi motivi di fluidità del testo:

Tuvo que pasar bastante tiempo hasta que la travesura por mí protagonizada aquella noche [...] (p. 104)	Dovette passare un bel po' di tempo prima che la birichinata che commisi quella notte [...]
--	--

E ho invertito l'ordine verbo-soggetto in soggetto-verbo, più lineare e scorrevole:

No pudieron dejar de admirar los presentes la armadura a la que Cosimo I [...] había mandado ser enterrado. (p. 17)	I presenti non poterono non ammirare l'armatura con la quale Cosimo I [...] aveva ordinato di essere sepolto.
--	--

5.2.3. I tempi verbali

Trattandosi di un romanzo basato su un diario in cui la protagonista rievoca e ripercorre esperienze di vita passate, il principale tempo verbale utilizzato è il *pretérito indefinido* che nello spagnolo peninsulare si usa, in genere, per indicare un'azione conclusasi nel passato che non ha legami con il presente. Questo tempo verbale si oppone al *pretérito perfecto* che corrisponde, invece, al nostro passato prossimo. Nella traduzione verso l'italiano occorre riflettere sul valore del *pretérito indefinido* nel testo originale, visto l'ampio spettro di tempi che possono indicare azioni passate e le corrispettive declinazioni in passato remoto, passato prossimo, imperfetto, piuccheperfetto dell'indicativo. Tuttavia, nel caso della traduzione de *El armiño duerme* è stato evidente fin dall'inizio che il tempo verbale migliore per tradurre il *pretérito indefinido* sarebbe stato il passato remoto, sia per la lontananza temporale dei fatti raccontati da Bia, sia per essere tra i diversi tempi verbali del passato quello che più si addice ad una storia ambientata nel XVI secolo. Gli altri tempi verbali utilizzati all'interno della narrazione, come l'imperfetto e il presente, non hanno creato problemi e sono stati tradotti con i corrispettivi tempi verbali italiani.

5.2.4. Le figure retoriche

La prosa di Neira Cruz si contraddistingue per un uso frequente di figure retoriche che ricorrono lungo tutto il romanzo. In particolare, numerose all'interno del testo sono le anafore, i

parallelismi le enumerazioni, le metafore, le personificazioni, le similitudini e le costruzioni antitetiche. Queste figure retoriche caratterizzano il peculiare stile dell'autore e rendono il testo più elaborato e al contempo più evocativo, e proprio per questo è stato molto importante riuscire a renderle fedelmente in fase di traduzione. Di seguito ne riporterò qualche esempio:

Le anafore	
Ora las pomas crecen lustrosas en el manzano, ora aparece la fruta toda esparcida por el suelo. (p. 40)	L'attimo prima le mele crescono lucide sull'albero, l'attimo dopo sono tutte sparse per terra.
Cierto que el duque Cosimo no era hombre fácil de tratar. Cierto que estaba acostumbrado a apretar con tal de tenerlo todo en la mano... (p. 77)	Di certo il duca Cosimo non era un uomo facile da trattare. Di certo era solito fare pressione fino a ottenere tutto ciò che desiderava...
El viejo Sassone me observó por primera vez con otros ojos. Me observó y, al hacerlo, aguzó un poco la mirada. (p. 84)	Il vecchio Sassone mi osservò per la prima volta con altri occhi. Mi osservò e, nel farlo, aguzzò un po' lo sguardo.
Todo estaba al revés en Florencia aquel día. Quien era pobre de pedir limosna [...] Todo estaba al revés en Florencia en aquella noche mágica, [...] (p. 86)	A Firenze quel giorno tutto era al contrario. Il povero che tutto l'anno chiedeva l'elemosina [...] A Firenze tutto era al contrario in quella notte magica, [...]
Estaba furiosa conmigo misma y con los demás, con el mundo entero. Furiosa conmigo [...]. Furiosa con doña Eleonora, [...]. Y furiosa por el atrevimiento [...] (p. 117)	Ero furiosa con me stessa e con gli altri, con il mondo intero. Furiosa con me stessa [...]. Furiosa con donna Eleonora, [...]. E furiosa per l'insolenza [...]

I parallelismi	
Es curiosa la naturaleza de estos animales, deliciosos como una damisela frágil, fieros y arrojados como la peor de las alimañas, sanguinarios con sus pobres presas [...], cariñosos con quienes solo ellos quieren, [...] (p. 21)	È curiosa la natura di questi animali, incantevoli come una damigella fragile, feroci e temerari come la peggiore delle bestie, sanguinari con le loro povere prede [...], affettuosi soltanto con chi desiderano, [...]
Nuestro padre, tan audaz en las guerras y contra los enemigos, tan inflexible con sus ministros y embajadores, tan adusto con los legados de las potencias extranjeras. [...] (p. 27)	Nostro padre, così coraggioso nelle guerre e contro i nemici, così inflessibile con i suoi ministri, così arcigno con gli ambasciatori delle altre potenze, [...]
Gran locura, oh Dios, es la vivencia del amor. Gran insensatez su despertar.	Quale pazzia, mio Dio, è l'esperienza dell'amore. Quale sconsideratezza il suo risvegliarsi.
Nunca hasta entonces había reparado en otras prendas que las que me llegaban previamente ponderadas. Nunca había osado mirar a un hombre con ojos de mujer que queda cautivada por la atracción. (p. 116)	Mai prima di allora avevo badato ad altri vestiti, se non quelli che mi erano stati previamente elogiati. Mai avevo osato guardare un uomo con gli occhi di una donna rapita dall'attrazione.

Le enumerazioni	
[...] nos servían ora un poco de agua de limón, ora alguna pequeña golosina recién llegada de la cocina, como taquitos de panforte, pececillos azucarados, refinadas yemas [...], o un pedazo de tarta de Siena, [...] (p. 56)	[...] ci servivano puntualmente ora un po' d'acqua al limone, ora una qualche leccornia appena arrivata dalle cucine, come pezzetti di panforte, pesciolini zuccherati, raffinati biscotti [...], o un pezzo di torta di Siena, [...]

[...] Bronzino, con el que gasto una relación excelente, por ser hombre sincero, discreto, nada petulante y con el cual da placer conversar -. (p. 58)	[...] Bronzino, con il quale mantengo un rapporto eccellente, essendo egli un uomo sincero, discreto, per niente petulante e con il quale è un piacere conversare .
---	--

Le personificazioni	
Florenca os ama, os respeta, os mira con la consideración que vuestro rango merece. (p. 23)	Firenze vi ama, vi rispetta, vi guarda con la considerazione che il vostro rango merita.
Sí, sin estar previsto, aquel deseo de alejarnos de las frutas prohibidas nos abrió la puerta a un paraíso encaramado sobre la hermosa Florenca, toda ella desperezada como un lagarto variopinto a nuestros pies . (p. 31)	Sì, in modo del tutto imprevisto, quel desiderio di allontanarci dai frutti proibiti aprì la porta a un paradiso che si inerpica al di sopra della meravigliosa Firenze, completamente distesa ai nostri piedi come un ramarro variopinto .
En contraste con Florenca, Siena se mostraba silenciosa y hostil, reforzando la consideración de extranjeros invasores que nos otorgaba . (p. 112)	Rispetto a Firenze, Siena si mostrava silenciosa e ostile, e rafforzava la considerazione di stranieri invasori che già ci assegnava .
La mente olvida , el corazón jamás deja de recordar. (p. 130)	La mente dimentica , il cuore non smette mai di ricordare.

Le similitudini	
Y sus labios besaron mi mano, mi mano trepó por su pecho y dulcemente quedamos prendidos el uno en el otro, como la hiedra prende en el muro . (p. 134-135)	E le sue labbra baciaron le mie mani, la mia mano si arrampicò sul suo petto e restammo dolcemente avvinghiati l'uno all'altro, come l'edera si avvinghia al muro .
La tarde avanzó como una tortuga de lentitud exasperante , [...] (p. 140)	Il pomeriggio avanzò come una tartaruga dalla lentezza esasperante , [...]

Le costruzioni antitetiche	
Mis ojos buscaban entre los congregados la presencia de una cara que ya nunca se me borraría. Pero era tumulto de rostros desconocidos el que hasta mí llegaba. (p. 136)	I miei occhi cercavano tra la folla la presenza di una faccia che non avrei mai più dimenticato. Ma l'unica cosa che vedevo era un tumulto di visi sconosciuti .
El día está tibio, como tibia es la piel del armiño, cada vez más frío e inmóvil . (p. 147)	La giornata è tiepida, com'è tiepido il manto dell'ermellino, sempre più freddo e immobile .
He esperado tres meses [...] a que el que yo tanto amo regresara una noche y entrara a hurto en mi alcoba, para llevarme con él a la tierra en donde siempre es primavera. Pero sigue siendo invierno crudo , y aquel por el que yo desfallezco no ha vuelto. (p. 147)	Ho aspettato tre mesi [...] colui che io tanto amo tornasse una notte ed entrasse furtivamente nella mia alcoba, per portarmi con sé nella terra in cui è sempre primavera. Ma è ancora inverno gelido , e colui per il quale io muoio non è tornato.

Le metafore	
La vida es el dragón más fiero, el grifo más temible. (p. 23)	La vita è il drago feroce, il grifone più temibile .
[...] el oro y la sangre de las vides en octubre; [...] (p. 34)	[...] l'oro e il sangue delle viti in ottobre; [...]
La vida es páramo o floresta , según lo que nosotros mismos nos afanemos en ver o sembrar. Páramo puede ser, aunque vivamos rodeados de la mayor de las frondosidades, y en cambio puede convertirse en	La vita è landa desolata o foresta , in base a ciò che noi stessi ci impegniamo a vedere o seminare. Può essere landa desolata, anche se viviamo circondati dalle più numerose frondosità, e al contrario può trasformarsi

floresta a pesar de que sea el desierto el que nos cerque con sus sequedades. (p. 137)	in foresta nonostante sia il deserto ciò che ci circonda con la sua aridità.
--	--

5.2.5. Modi di dire e uso metaforico del linguaggio

Durante la traduzione del romanzo mi sono imbattuta in alcuni modi di dire e alcune costruzioni di senso metaforico per le quali ho dovuto trovare soluzioni corrispondenti in italiano o, in mancanza di queste, elaborare una strategia traduttiva che evocasse lo stesso significato.

Ad esempio, all’inizio del terzo capitolo, l’autore utilizza un modo di dire composto da una similitudine relativa all’azione del “russare”. Inizialmente ho cercato l’espressione spagnola nei dizionari di fraseologia, ma non trovandola ho deciso di ricorrere a un modo di dire corrispondente in italiano che evocasse la stessa immagine di una persona che russa tanto e rumorosamente. Confrontandomi con Neira Cruz ho poi scoperto che si tratta di un’invenzione dell’autore stesso che crea una similitudine molto evocativa in spagnolo, ma la cui traduzione letterale, “russare come un otre pieno di vento” avrebbe creato dei problemi con l’espressione fraseologica italiana “essere come un otre gonfio di vento” impiegata per riferirsi a una persona presuntuosa e boriosa. Un’opzione poteva essere quella di tradurre con un’altra similitudine del tipo “russava come i mantici di un organo”, non pienamente adeguata all’immagine del corpo voluminoso soggetto dell’azione. Alla fine, in accordo con l’autore, ho deciso di usare l’espressione fraseologica italiana più naturale, “russare come un ghiro”:

A mi lado, el cuerpo abultado de una mujer, la misma que me había recogido la noche anterior a la puerta de mi casa materna, roncaba como un odre repleto de vientos . (p. 42)	Di fianco a me, il corpo voluminoso di una donna, la stessa che era venuta a prendermi la sera prima nella casa materna, russava come un ghiro .
---	---

Nel capitolo 5 ho dovuto elaborare una soluzione traduttiva per un altro modo di dire che l’autore ha in parte modificato rispetto alla sua versione originale:

—Digo que en las cacerolas de todos los poderosos se cuecen habas , querida Bia, en todas. Pero no hay habas tan exquisitas como las que saben preparar los Medici. (p. 83)	—Intendo dire che bolle sempre qualcosa nelle pentole dei potenti , cara Bia. Ma non c’è niente di meglio di ciò che bolle nella pentola dei Medici.
--	---

La versione originale del detto spagnolo è: *en todas partes cuecen habas*. A livello di senso, il suo corrispondente italiano si può esprimere con il detto: tutto il mondo è paese. Ma con questa si sarebbe perso il riferimento culinario che nell’originale è marcato dalle parole *habas* (fave) e *cacerolas* (pentole) e viene ripreso anche nella frase seguente. Quindi ho deciso di modificare un altro modo di

dire italiano (“bolle qualcosa in pentola”) per adattarlo alla struttura del testo originale. In questo modo si mantiene il riferimento alle pentole e alla cucina (ho omesso quello alle fave perché mi sembrava troppo forzato) e si trasmette altresì il significato che Sassone intende con quella frase, ovvero che gli affari loschi e la tirannia accomunano tutti i potenti, ma che i Medici sono più virtuosi di altri potenti per il loro amore per l’arte che ha determinato la bellezza di Firenze.

Nel sesto capitolo, l’autore utilizza un’espressione metaforica per indicare la curiosità che contraddistingue Galla Giusta tra i vari individui che Bia incontra in Vicolo del Purgatorio:

<p>—Todos sabemos de todos, pero nadie sabe de ti. ¿De dónde procedes, Bia? – preguntó primero Galla Giusta, sin duda la más hurona, y no solo por la expresión de su cara. (p. 92)</p>	<p>—Tutti sappiamo di tutti, ma nessuno sa di te. Da dove vieni, Bia? – chiese per prima Galla Giusta, curiosa come una scimmia, e non solo per l’espressione della sua faccia.</p>
--	--

In questo caso, il problema si pone perché l’aggettivo *hurón/hurona* indica il furetto come animale e, nello stesso tempo, una persona molto curiosa, un ficcanaso. Questo giustifica il fatto che l’autore poi aggiunga che Galla Giusta era “la más hurona y no sólo por la expresión de su cara”. In italiano è impossibile tradurre alla lettera, anche se l’associazione tra curiosità e furetto esiste. Per questo motivo ho pensato a due possibili soluzioni. La prima, quella più vicina al testo originale, vede la traduzione di *hurona* con ‘ficcanaso’ e sposta l’immagine del furetto sulla seconda parte della frase riformulandola in questo modo ‘e non solo per quegli occhi da furetto che si ritrovava’. La seconda, invece, si base sull’impiego di un’espressione corrispondente che si rifà a un altro animale, la scimmia, per poter mantenere il parallelismo e il riferimento all’”espressione della faccia”. Facendo un po’ di ricerca sui modi di dire italiani ho trovato una buona soluzione, per la quale alla fine ho optato: “essere curiosi come una scimmia”. Nonostante si tratti di una similitudine, è una soluzione valida perché mantiene il legame con il mondo degli animali ed esprime bene l’atteggiamento del personaggio.

Un’altra frase che ha presentato qualche problema di traduzione per l’uso metaforico di alcuni termini è la seguente:

<p>Con la estancia considerablemente más iluminada, se acercó a mí y me miró con atención, mientras la tormenta que hasta entonces había visto dibujada en su cara fue convirtiéndose en bonanza apacible. (p. 43)</p>	<p>Con la stanza molto più illuminata, si avvicinò a me e mi guardò attentamente, mentre la sua faccia burbera iniziava a far trasparire tratti gentili e delicati.</p>
---	--

La frase originale utilizza i termini *tormenta* (tempesta) e *bonanza* (bonaccia) in senso metaforico per fare riferimento al cambiamento di predisposizione di monna Romola nei confronti di Bia. Tuttavia, in questo caso mi risultava abbastanza difficile mantenere gli stessi riferimenti metaforici in italiano,

perché sarebbero sembrati molto inusuali e forzati. Ho deciso perciò di esplicitare la metafora rendendo l'idea di *tormenta* con l'espressione 'faccia burbera' e quella di *bonanza* con l'espressione 'tratti gentili e delicati'. Nonostante si perda in parte l'immagine che l'autore ha voluto evocare attraverso questa frase, se ne conserva il significato e si rende comunque l'idea del testo originale, in quanto la 'faccia burbera' può richiamare la rabbia sottintesa dalla parola *tormenta*, così come dei 'tratti gentili e delicati' possono richiamare uno stato di maggiore tranquillità.

5.2.6. Problemi lessicali e riferimenti culturali

In stretta relazione con il genere del romanzo storico sorge il problema della distanza temporale e culturale tra presente e passato che ha comportato qualche problema dal punto di vista della comprensione e conseguente traduzione di alcune parole che fanno riferimento principalmente a mestieri, cose o costumi che attualmente non esistono più e per i quali è stato necessario cercare dei corrispondenti adeguati in italiano. Questo aspetto del romanzo si è rivelato una sfida traduttiva interessante ed è stato uno dei principali aspetti sui quali io e Neira Cruz ci siamo confrontati durante i nostri incontri. Infatti, è stato spesso necessario che lui mi spiegasse meglio il significato di alcune parole e a cosa facessero particolare riferimento dal punto di vista storico, in modo che io potessi farmi un'idea più precisa e completa al fine di trovare un termine italiano adeguato o quanto più equivalente.

Alla fine del secondo capitolo in cui viene descritta la malattia e la conseguente morte della madre di Bia, compaiono le parole *físico* e *galeno*:

<p>Pues quiso Dios, quien a veces escoge caminos que en nada se aproximan a los que convienen a nuestros gustos o necesidades, que mi madre, la dulce Bianca [...] acabase poseída finalmente por unas fiebres y unos sudores que la hacían delirar día y noche y contra los cuales nada pudieron los físicos que la trataron, primero el de Borgo San Lorenzo y, fracasada la escasa ciencia de este, uno llamado expresamente de Prato por mi buen abuelo Piero, que gastó en el mismo día una pequeña fortuna que no tenía repartida entre el pago de los servicios del segundo galeno [...] (p. 40)</p>	<p>Sucesse che Dio, che a volte sceglie strade diverse da quelle che ci piacerebbero o di cui avremmo bisogno, dispose che mia madre, la dolce Bianca [...] per finire posseduta da alcune febbri e sudori che la facevano delirare giorno e notte e contro i quali i medici che la presero in cura non poterono fare nulla, prima quello di Borgo San Lorenzo, quindi dopo la fallita cura di questi, uno chiamato espressamente da Prato da mio nonno Piero, che spese nello stesso giorno una piccola fortuna che non aveva, ripartita tra il pagamento dei servizi del secondo barbiere-chirurgo [...]</p>
---	--

Per quanto riguarda *físicos*, si tratta di un termine ora in disuso con cui si indicavano coloro che esercitavano la medicina all'epoca e perciò ho optato per il termine generale 'medici'; ma nel caso di *galeno* ho avuto maggiori problemi e ho dovuto confrontarmi direttamente con Neira Cruz perché mi desse una definizione della figura medica che si indica con questo termine, in modo da trovare l'equivalente in italiano. Con *galeno* si indicava un curatore che, non essendo ufficialmente

iscritto alla gilda dei medici, si occupava di piccoli interventi esterni. A lui si rivolgevano prevalentemente le persone più povere che non potevano permettersi altri tipi di cure. La figura medica italiana del Rinascimento che maggiormente corrisponde a questa definizione è quella del ‘barbiere-chirurgo’, traduzione per la quale ho optato.

Nel terzo capitolo, monna Romola si rivolge alla donna che ha accompagnato Bia da Benci a Firenze con il termine *aya*:

—Valiente aya estás tú hecha, mala pécora. Así respondes a los encargos que nos hace nuestro señor... (p. 42)	—È così che svolgi il tuo incarico di bambinaia , disgraziata? Bel modo di eseguire gli ordini impartiti da Sua Signoria...
--	--

Secondo la definizione fornita dalla DRAE, *aya* indica la persona che nelle case era incaricata di prendersi cura dei bambini e di occuparsi della loro educazione e istruzione²¹ e per questo inizialmente avevo tradotto la parola con ‘istitutrice’. In seguito, l’autore mi ha fatto notare che non intendeva indicare questa figura, anche perché la donna in questione si occupa di Bia per il tempo di una notte, perciò il ruolo a cui Neira Cruz faceva riferimento era solo quello di *cuidadora de niños*, ovvero di persona che semplicemente accudisce i bambini per un breve lasso di tempo (quella che al giorno d’oggi chiamiamo baby-sitter). Ho dovuto pensare a un termine in disuso che potesse indicare questa idea (poiché non ho trovato figure rinascimentali corrispondenti) e infine ho optato per ‘bambinaia’, parola che oggi non si utilizza più, ma che esprime il concetto che voleva trasmettere l’autore nell’originale.

All’inizio del quarto capitolo, nella lunga lista di dolci elencati da Bia, ne compaiono in particolare due per i quali non riuscivo inizialmente a trovare una traduzione:

[...] en compañía de nuestras doncellas, que puntualmente nos servían ora un poco de agua de limón, ora alguna pequeña golosina recién llegada de las cocinas, como taquitos de pan <i>forte</i> , pececillos azucarados , refinadas yemas hechas por las manos de las madres del convento de Santa Lucía en Via San Gallo, [...] (p.56)	[...] in compagnia delle nostre cameriere, che ci servivano puntualmente ora un po’ d’acqua al limone, ora una qualche leccornia appena arrivata dalle cucine, come pezzetti di panforte, pesciolini zuccherati , raffinati biscotti preparati dalle mani delle suore del convento di Santa Lucia in via San Gallo, [...]
--	---

Per prima cosa ho chiesto all’autore che cosa intendesse con *pececillos azucarados* e se si trattasse di un particolare dolce di cui non fossi a conoscenza, ma mi ha spiegato che si tratta di qualcosa che è frutto della sua fantasia, quindi ho deciso di rispettare la sua creatività con una traduzione letterale. Per quanto riguarda *las yemas*, si tratta invece di un dolce tipico spagnolo a base di tuorlo d’uovo e zucchero (famoso, soprattutto, sono *las yemas* preparate nei conventi di Avila) di cui non esiste un

²¹ Cfr. <http://dle.rae.es/?id=4cFaPn1>

equivalente italiano. Parlandone con Neira Cruz, abbiamo stabilito che in questo caso non era importante cercare una traduzione specifica per quel tipo di dolce, quanto piuttosto scegliere un dolce italiano molto semplice, tipicamente fatto dalle suore nei conventi, e così ho optato per dei semplici ma ‘raffinati biscotti’.

Un'altra parola che mi ha tratto in inganno nel momento della traduzione è stata *sueldos*:

Pero sin los buenos sueldos que los Medici nos roban para invertirlos en artistas, no seríamos nada. (p. 84)	Ma senza i bei soldi che i Medici ci rubano per investirli in artisti, non saremmo nulla.
---	--

Inizialmente, infatti, l'avevo tradotta ingenuamente con ‘salari’, facendo riferimento al significato di *sueldo* nello spagnolo moderno. Ma qui la parola viene impiegata nel suo significato originale e antico di ‘soldi’, accezione nella quale non viene più usata.

Nell'ottavo capitolo, in cui si descrive la grande festa in onore del vincitore del Palio, c'è un momento in cui Giulio di Camollia si avvicina ai duchi facendo una lunga riverenza che infine estende a Bia, alla quale un paggio avvicina *la pieza del brindis*.

El joven hizo una reverencia ante el duque y la duquesa [...] y, con el sombrero en la mano, prolongó la reverencia hasta donde yo me encontraba. Un paje se encargó de acercarme la pieza del brindis , que enseguida estuvo en mis manos. (p. 122)	Il giovane fece una riverenza davanti al duca e alla duchessa [...] e, con il cappello in mano, prolungò la sua riverenza fino al punto in cui mi trovavo io. Un paggio s'incaricò di allungarmi il cappello in segno di invito , che fu subito tra le mie mani.
--	--

Nel momento della traduzione non riuscivo a capire a che cosa facesse riferimento questa parola e inizialmente avevo pensato si trattasse di un calice. Solo grazie alla spiegazione di Neira Cruz sono riuscita a capire che cosa egli intendesse dire con quella frase: *la pieza del brindis* nel testo indica l'usanza cavalleresca di porgere il cappello a una dama al fine di invitarla a ballare. Giulio di Camollia invita Bia, la quale accetta e diventa dama del Palio di Siena.

Un altro aspetto che rientra all'interno dei problemi lessicali riguarda la traduzione delle principali apposizioni che ricorrono in tutto il testo: *ama* (ama Romola), *doña* (doña Eleonora), *maese* (maese Luigi Tasso, maese Cortecchia). Per quanto riguarda *ama*, su indicazione dell'autore ho tradotto con l'italiano ‘monna’, termine con cui nei secoli del Medioevo e del Rinascimento s'indicavano le “donne di civile condizione, passata che fosse la giovinezza”²². Per la traduzione di *doña* ho optato per ‘donna’, che all'epoca aveva il significato di ‘signora’ e si usava davanti a tutti i

²² Cfr. <http://www.etimo.it/?term=monna>

nomi di femmine nobili. *Maese*, infine, è un termine spagnolo antico e ora in disuso che indicava la figura del ‘maestro’.

Quizás ama Romola tenga razón y no sea más que cuestión de amoldarse hasta hallar placer en lo que una nunca aprobaría. (p. 24)	Forse monna Romola ha ragione, forse è solo questione di adattarsi fino ad arrivare a provare piacere in ciò che mai si approverebbe.
Así, el duque, a instancias de doña Eleonora, decidió construir una nueva residencia para la familia al lado del cerro señalado. (p. 27)	Così, il duca, su istanza di donna Eleonora, decise di costruire una nuova residenza per la famiglia accanto al suddetto colle.
Más duro todavía fue tener que soportar las sesiones a las que me sometió mi preceptor, maese Luigi Tasso, sobre todo cuando se esforzaba en introducir en mi atascada cabeza latines y nombres que ni me decían nada ni tampoco era capaz de retener. (p. 45)	Ancora più difficile fu dover sopportare le sedute alle quali mi sottomise il mio precettore, il maestro Luigi Tasso, specialmente nei momenti in cui si sforzava di introdurre nella mia testa confusa parole latine e nomi che non mi dicevano nulla e che non riuscivo a ricordare.

Questi sono stati i principali problemi che ho riscontrato a livello lessicale durante la traduzione e denotano quanto sia stato importante il confronto e la collaborazione diretta con l’autore, l’unico in grado di chiarirmi i significati e le ragioni che l’hanno guidato nella scelta di alcuni vocaboli piuttosto che altri in relazione al contesto storico-culturale del romanzo.

5.2.7. Poesie, epigrafi e frammenti in rima

Il romanzo contiene al suo interno famosi frammenti poetici della letteratura medievale e rinascimentale italiana che contribuiscono a calare il lettore, oltre che nel contesto storico, anche nel contesto letterario italiano dell’epoca, che grazie ad alcuni dei nostri più famosi letterati e poeti ha prodotto capolavori di ineguagliabile bellezza poetica. Vi troviamo: alcuni versi estratti dal *Trionfo di Bacco* di Lorenzo il Magnifico, il sonetto LXI del *Canzoniere* di Petrarca (*Benedetto sia ‘l giorno, ‘l mese e l’anno*), alcuni famosi versi appartenenti all’opera *Vita Nuova* di Dante Alighieri e alcuni versi di canzoni per l’infanzia che l’autore ha estrapolato da *Fiabe Italiane* di Italo Calvino. L’edizione in castigliano, come spiegato nel capitolo II (§ 2.11.), ha preteso la traduzione in spagnolo di questi frammenti, ma l’autore ha precisato all’interno dei *Ringraziamenti* tutte le fonti italiane a cui ha fatto riferimento, perciò mi è bastato documentarmi per risalire alle versioni originali di questi testi e riportarli all’interno della traduzione in stile corsivo.

Anche per quanto riguarda le epigrafi presenti all’inizio e alla fine del romanzo (il verso tratto da *Castellanos de Castilla* di Rosalía de Castro e quello di Eliano tratto da *La natura degli animali*) ho optato per la loro traduzione in italiano per mantenere coerenza con il resto del testo e perché si tratta di epigrafi il cui significato è strettamente intrecciato al significato della storia:

“...aquel, más que nieve blanco.” (p. 5)	“...lui, più bianco della neve.”
--	----------------------------------

...si el armiño cae en un lodazal, queda como paralizado y muere. (p. 149)	...se l'ermellino cade nel fango, rimane paralizzato e muore.
--	---

Un problema che ho riscontrato riguarda la traduzione del frammento presente nel capitolo 9, ovvero un testo composto da sei versi in rima con lo schema ABBACC inventato da Neira Cruz. Si tratta di un breve frammento che viene cantato da un cieco fuori dalla chiesa per avvisare Bia sul luogo e il tempo dell'appuntamento con Giulio di Camollia, con cui intrattiene incontri clandestini. Per far sì che nessun altro familiare della giovane capisca il messaggio, si ricorre a una sorta di linguaggio in codice che soltanto Bia è in grado di comprendere. I versi in rima rappresentano una delle sfide maggiori per il traduttore, poiché è necessario rispettare sia lo schema delle rime, quindi conservare l'aspetto più formale della lingua, sia trasmettere lo stesso significato dell'originale. In questi casi entra in gioco la creatività e la capacità di “giocare” con le parole del traduttore al fine di trovare una soluzione efficace.

Nel frammento in questione le nozioni principali che è stato necessario mantenere inalterate sono naturalmente quelle relative al momento del ritrovo (il tramonto), il luogo (San Miniato) e il riferimento al *señor del armiño*, perifrasi con cui viene identificato Giulio di Camollia. Con i restanti elementi del brano è stato invece possibile “giocare” un po' di più, soprattutto per quanto riguarda l'ordine degli elementi all'interno del verso, al fine di creare un buon testo in rima in italiano. Ho quindi proposto la seguente traduzione:

Dama del blanco ornato, escuchad mi voz y guiño , que el señor del armiño aguarda en San Miniato. El atardecer será cumplido con los dardos de Cupido . (p. 139)	Dama di bianco vestita ascoltate da vicino : il signor dell' ermellino a San Miniato v'invita. Ai dardi di Cupido il tramonto confido .
---	--

Il problema principale è stato trovare una soluzione efficace per il secondo verso che doveva necessariamente essere in rima con ‘ermellino’ e quindi doveva essere in parte modificato. Ho quindi sostituito *voz y guiño* con ‘da vicino’, eliminando la virgola e aggiungendo i due punti, punteggiatura funzionale alla nuova formulazione dell'invito. Nell'ultimo verso, infine, era necessario mantenere il riferimento a Cupido, quindi ho pensato a una parola che facesse rima con ‘Cupido’. Ho dovuto modificare leggermente il significato del verso originale in cambio, tuttavia, di una soluzione molto più efficace in italiano.

5.2.8. Gli aspetti grafici del testo

Come spiegato all'interno del capitolo II, la struttura del romanzo è composta da una lunga prefazione, volta a introdurre la storia contenuta nel diario di Bia, e si conclude con un breve capitolo contenente note storiche sui membri della famiglia Medici che precede il capitolo dedicato ai ringraziamenti. La prefazione e il capitolo conclusivo nel testo di partenza sono riportati corsivo per marcare la distanza rispetto al cuore della narrazione che è rappresentato dalla storia di Bia. In questo senso, possiamo dire che si presentano come elementi peritestuali all'interno del romanzo, funzionali a una migliore comprensione della storia. Per queste parti ho mantenuto, quindi, lo stile corsivo anche in italiano. Allo stesso modo ho ritenuto necessario mantenere sia le citazioni in latino, che i nomi delle opere d'arte o letterarie presenti nel testo invariati e sempre in corsivo: *carpe diem*, *malo mori quam foedari*, il David di Michelangelo.

5.3. Una possibile collocazione nel mercato editoriale italiano

Date le sue peculiarità, *El armiño duerme* è un romanzo storico la cui collocazione editoriale non appare scontata: come ha spiegato Neira Cruz durante l'intervista si tratta, infatti, di un romanzo destinato alla letteratura per ragazzi, poiché lui aveva pensato a un lettore giovane nel momento in cui l'ha scritto, ma allo stesso tempo è un romanzo che potrebbe essere ascritto anche alla letteratura per adulti:

Yo pensé en un lector juvenil y la historia está contada por una chica que habla de una forma un poco diferente porque es de otra época, que por lo tanto es una lengua un poco más complicada y difícil, pero es una chica que siente como pudiera sentir un adolescente. Yo pensé en un lector juvenil y definiendo que es un libro de literatura juvenil. [...] Así como la literatura infantil está bastante bien delimitada, incluso desde el punto de vista del léxico, la literatura juvenil es diferente, es un ámbito del que sabemos dónde empieza pero no sabemos dónde termina, es como un cajón abierto que a lo mejor no tiene fondo y conecta de forma natural con la literatura para adultos sin transiciones, sin fronteras establecidas.²³

Il fatto però che il romanzo sia ambientato nella Firenze rinascimentale, trattando comunque temi che la configurano come una storia atemporale, lo rende particolarmente interessante per l'editoria

²³ Cfr. § 1.3.

italiana, tanto più per l'interesse che la Famiglia Medici sta riscuotendo proprio in questo periodo per via del successo della serie televisiva.²⁴

L'editoria italiana annovera diversi romanzi storici che hanno per protagonisti i membri della Famiglia Medici, sia di scrittori italiani che stranieri. Questo dimostra come la storia di questa famiglia abbia incuriosito e ispirato anche autori oltralpe. La dinastia dei Medici, infatti, per le sue numerose lotte contro le altre facoltose famiglie fiorentine, per i suoi contatti politici ed economici con le altre casate nobili europee dell'epoca, per i suoi numerosi scandali, intrighi e tragedie famigliari, offre moltissimo materiale in grado di ispirare avvincenti romanzi, in cui la storia vera sembra a volte confondersi con l'aspetto romanzesco. I protagonisti di queste opere sono sia uomini che donne di Casa Medici, in particolare quelli di maggiore rilevanza storica: Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico, Alessandro de' Medici, Isabella e Caterina de' Medici. Tra i principali titoli, attualmente presenti sul mercato editoriale italiano ricordiamo: *Lorenzo de' Medici. Una vita da magnifico* di Giulio Busi (Mondadori, 2016), *I Medici. Una dinastia al potere* di Matteo Strukul (Newton Compton, 2016), il romanzo thriller *Il segreto dei Medici* di Michael White (Newton Compton, 2016), *Il principe maledetto di Firenze* di Catherine Fletcher (Newton Compton, 2016), *Caterina de' Medici. Un'italiana sul trono di Francia* di Jean Orieux (Res Gestae, 2016), *Isabella de' Medici* di Caroline Murphy (Il Saggiatore, 2011). Oltre a questi romanzi, diversi sono i volumi in cui viene raccontata e spiegata la storia della dinastia da un punto di vista puramente storico, come ad esempio in *I Medici. Una famiglia al potere* di Marcello Vannucci (Newton Compton, 2015) o in *I Medici. Storia di una famiglia* di Umberto Dorini.

L'attuale successo della serie televisiva di certo contribuisce al successo editoriale di questi romanzi, che tuttavia rientrano per lo più nell'ambito della letteratura per adulti e sono incentrati sui principali membri della dinastia. Quindi una pubblicazione come quella del romanzo di Neira Cruz all'interno di una collana italiana per ragazzi o giovani adulti potrebbe essere un'ottima occasione per far conoscere ai più giovani importanti nozioni della nostra storia attraverso il piacere e la bellezza della letteratura. Inoltre, il punto di vista di un autore spagnolo, di una persona che osserva e studia la nostra storia e la nostra cultura dall'esterno non deve essere considerato uno svantaggio, bensì un punto di vista privilegiato perché più obiettivo, più distaccato e più imparziale nei giudizi.

Oltre a una possibile pubblicazione all'interno di una collana di libri per ragazzi e giovani adulti, il romanzo potrebbe prestarsi altresì a una pubblicazione all'interno delle collane di libri che

²⁴ *I Medici (Medici: Masters of Florence)* è una serie televisiva anglo-italiana, di produzione internazionale, diretta da Sergio Mimica-Gezzan, in onda in otto episodi su Rai 1 dal 18 ottobre 2016. Visto il successo di pubblico, se ne prevede già una seconda stagione.

si trovano in vendita presso i musei (che spesso comprendono anche testi per bambini e ragazzi), in particolare i principali musei fiorentini che conservano l'arte dell'epoca medicea per eccellenza. Dopotutto, essendo la protagonista del romanzo la bambina ritratta in un famoso quadro di Agnolo Bronzino che si trova attualmente conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, la vendita del romanzo all'interno di un museo potrebbe sancire un interessante binomio di arte e letteratura.

CONCLUSIONI

El armiño duerme di Xosé Neira Cruz fin dalla prima lettura mi ha conquistata e mi ha spinto a cimentarmi nella sua traduzione in italiano, una sfida che si è rivelata faticosa, ma molto appagante. Per una studentessa di traduzione specializzata appassionata di letteratura, la possibilità di tradurre un bellissimo romanzo storico ambientato nel proprio Paese dallo spagnolo, prima lingua straniera, si è presentata come un'occasione unica e stimolante e come una grande opportunità di arricchimento personale e accademico.

Con il presente elaborato mi sono posta l'obiettivo di far conoscere al pubblico italiano un piccolo gioiello letterario di uno degli autori di letteratura per bambini e ragazzi più rappresentativi nel panorama letterario spagnolo, ancora inedito in Italia. Dalla semplice lettura delle sue opere si intuisce la profondità e la sensibilità con cui Neira Cruz è capace di affrontare i temi più complessi e delicati attraverso uno stile molto accurato e una lingua spesso evocativa, caratteristica che rende i suoi libri piacevoli e avvincenti, e soprattutto mai scontati. La preziosa occasione che ho avuto di incontrarlo personalmente non ha fatto che confermare l'idea che mi ero fatta a partire dalla lettura dei suoi libri. La nostra collaborazione è stata per me di un valore inestimabile e mi ha permesso di conoscere il complesso mondo di esperienze, idee e pensieri che si nasconde dietro la stesura di un romanzo: per un traduttore, infatti, la possibilità di confrontarsi e dialogare direttamente con l'autore sull'opera letteraria e l'universo che la circonda, è un privilegio che permette di approcciare la traduzione in modo molto più consapevole e critico. L'infinita disponibilità di Neira Cruz e la sua conoscenza dell'italiano mi hanno permesso, nella fattispecie, di lavorare in modo molto più approfondito sull'aspetto lessicale e stilistico della versione italiana, consentendomi di risolvere i numerosi problemi davanti ai quali mi ero trovata in fase di traduzione.

Le ragioni che mi hanno spinto a scegliere di tradurre questo libro sono principalmente due: innanzitutto, la forte affinità che ho sentito di avere con il testo fin dalla prima lettura, il che ha facilitato l'incontrare uno stile linguistico e discorsivo adatto alla resa del romanzo in italiano. A questo probabilmente ha contribuito anche un certo tipo di sensibilità che mi ha permesso di immedesimarmi nella storia della protagonista e che mi ha aiutato a darle voce nella mia lingua. Grazie a questa affinità ed empatia, la traduzione del libro è stata per me estremamente piacevole e divertente, e credo che non ci sia niente di meglio per un traduttore che tradurre nella propria lingua un testo con il quale si sente una forte complicità.

In secondo luogo, ho pensato fin da subito che per la sua ambientazione storica, per l'importanza che la famiglia Medici ha avuto nella storia politica, artistica e culturale italiana e per la bellezza e la profondità della storia di Bia de' Medici, il romanzo possa e debba trovare una propria collocazione all'interno del panorama editoriale italiano. È un romanzo storico che ci riguarda da vicino, che dà la possibilità di conoscere un pezzo importante di storia italiana attraverso il piacere e la bellezza della letteratura e porta con sé temi e riflessioni di carattere universale e atemporale. Anche questo aspetto ha rappresentato per me una motivazione a proporre la traduzione.

Credo che il grande merito della letteratura di Neira Cruz sia proprio quello di riuscire a trasmettere ai lettori di tutte le età valori e messaggi importanti e profondi senza avere la pretesa di impartire insegnamenti e senza mai infondere in essi alcun tipo di giudizio o pregiudizio. La lettura dei suoi libri assume la forma di un dialogo aperto e sincero che il lettore instaura con la vita e le sue infinite sfaccettature. Come egli stesso ha dichiarato nell'intervista in appendice al suo libro *Los libros de la almohada* (2008: 70-71)

los libros nos ayudan a entendernos y a entender la vida, la que nos toca en suerte y la que presenciamos en los que nos rodean. Vivir y leer son ejercicios con connotaciones muy parecidas. Ambos son caminos de introspección que, lejos de encerrarnos en nosotros mismos, nos permiten abrirnos de par en par. Además, leer es un encuentro cara a cara con el arte. Poder vivir de cerca la proximidad del arte –y no hay práctica más próxima que la que facilita la lectura- es una de las experiencias más maravillosas de la vida.

La lettura è un cammino d'introspezione che ci fa crescere, ci arricchisce e ci rende liberi. E perché le idee e i messaggi contenuti nei libri possano circolare e diffondersi tra gli uomini sono indispensabili i traduttori, questi mediatori invisibili che nella loro solitudine, con grande pazienza e umiltà, si mettono nella disposizione dell'ascolto della pagina altrui e prestano la voce per dare vita nella propria lingua a testi che altrimenti resterebbero sconosciuti e isolati. Il traduttore crea un ponte che mette in comunicazione, non solo due lingue, ma anche due culture diverse, dando vita a un incontro che porta sempre con sé qualcosa di nuovo e arricchente per entrambe le parti. Come sostiene Yasmina Melaouah (2008: 40) “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.” La traduzione è come un lungo viaggio tra le parole di lingue diverse, alla fine del quale si arriva a destinazione con un bagaglio di conoscenze in più, che non pesa, bensì rende più ricchi e consapevoli di quando si è partiti. Anche per questo credo che il mestiere del traduttore sia il più bello, perché offre continuamente l'occasione di leggere, scoprire e imparare nuovi concetti,

ma soprattutto nuovi modi di pensare e di vedere il mondo. Il nostro contributo alla diffusione della letteratura e, in generale, del sapere è e resterà sempre essenziale, poiché se gli scrittori rendono la letteratura nazionale, sono i traduttori coloro che la rendono universale.

BIBLIOGRAFIA

- Arduini, S., Carmignani, I. (a cura di) (2008). *Le Giornate della traduzione letteraria*. Roma: Iacobelli.
- Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande Dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Articoni, A. (2016). “Narrare la morte: l’elaborazione del lutto attraverso la letteratura per l’infanzia”, in *Mors certa, hora incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*. Salamanca: FahrenHouse, pp. 101-125.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre: Esperienze e divagazioni militanti*. Milano: Mondadori.
- Bazzocchi, G., Tonin, R. (2015). *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l’infanzia e per ragazzi*. Bologna: Bononia University Press.
- Bleza Picherle, S. (2004). *Libri, bambini, ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bleza Picherle, S. (2007). *Raccontare ancora. La scrittura e l’editoria per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.
- Calabrese, S. (2013). *Letteratura per l’infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: Mondadori.
- Clave. (2006). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.
- Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. (a cura di) (2010). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang.
- DRAE Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Ganeri, M. (1999). *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*. Lecce: Manni Editori.
- Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

- Lorenzo, L., Pereira, A., Ruzicka, V. (eds.) (2000). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Dossat.
- Mambrini, S. (2010). “C’era due volte... Tradurre la letteratura per ragazzi” in Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. (a cura di) *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 243-255.
- Martínez Millán, J., Rivero Rodríguez, J. (2010). *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Melaouah, Y. (2008). “Le ciabatte dei supereroi, ovvero perché sono una traduttrice” in S. Arduini, I. Carmignani (a cura di), *Le Giornate della traduzione letteraria*, pp. 35-39.
- Merino, J.M. (2014). “Novela e historia” in *Peonza*, 109. pp. 5-11.
- Neira Cruz, X. (2003). *O armiño dorme*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Neira Cruz, X. (2003). *El armiño duerme*. Madrid: SM.
- Neira Cruz, X. (2005). *La noche de la reina Berenguela*. Barcelona: Planeta&Oxford.
- Neira Cruz, X. (2008). *Los libros de la almohada*. Madrid: Anaya.
- Neira Cruz, X. (2016). “La función del viaje en la época y en la vida de Cosimo III de’ Medici” in Neira Cruz, X. (a cura di) *Viajes y caminos: relaciones interculturales entre Italia y España*. Santiago de Compostela: CampUSCulturae project (Universidade de Santiago de Compostela), pp. 247-258.
- Paolucci, A. (2002) *Bronzino*. Firenze: Giunti.
- Paruolo, E. (ed.) (2011). *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literatures*. Oxford: Peter Lang.
- Pascua Febles, I. (2002). “Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales” in L. Lorenzo, A. Pereira e V. Ruzicka (eds.) *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Dossat, pp. 91-113.
- Pitzorno, B. (2006). *Storia delle mie storie: miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*. Milano: Il Saggiatore
- Rabiolo, O. (2014). Proposta di traduzione di *La fragilidad de las panteras* di María Tena. Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2013/2014.

- Rosa, G. (2010). “Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo». Romanzo storico, antistorico, neostorico”, in Costa, S., Venturini, M. (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*. Pisa: ETS, pp. 45-70
- Senni, G. (2014). Parole in forma di gatto. *Gatos y leones* di Xosé Antonio Neira Cruz: proposta di traduzione in italiano. Tesi di laurea discussa presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, A.A. 2013/2014.
- Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei sinonimi e contrari*. Firenze: Le Monnier.
- Vannucci, M. (1999). *Le donne di Casa Medici: da Contessina de' Bardi ad Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, tutte le protagoniste della storia della grande famiglia italiana*. Roma: Newton&Compton.
- Vannucci, M. (2015). *I Medici, una famiglia al potere*. Roma: Newton&Compton.
- Volpini, P. (2010). “Razón dinástica, razón política e intereses personales. La presencia de miembros de la dinastía Medici en la corte de España en el siglo XVI”, en J. Martínez Millán, J. Rivero Rodríguez (eds.) *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, pp. 207-226
- Wilson, K. (2011). *Re-visioning historical fiction for young readers: the past through modern eyes*. London: Routledge.
- Zingarelli, N. (2007). *Lo Zingarelli 2007. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

SITOGRAFIA

Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)

<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/>

Vocabolario Treccani

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

Dizionario etimologico

<http://www.etimo.it/>

Entrevista a Xosé Neira Cruz

<http://revistababar.com/wp/entrevista-a-xose-a-neira-cruz/>

Elementi di araldica

<http://www.contironco.it/elementi/ermellino.htm>

http://www.iagi.info/ARALDICA/elementi/elementi_03.html

Gran Angular, Literatura SM

<https://es.literaturasm.com/coleccion/gran-angular>

Convegno: “Dalle parole alle stelle. Storie e letteratura per giovani adulti.” (Lecco, 26 ottobre 2013)

Parole per scoprirsi, parole per incontrarsi. Viaggio letterario nell’età di confine di Silvia Blezza Picherle.

http://www.provincia.lecco.it/biblioteche/pdf/Blezza_1.pdf

El País

<http://elpais.com/>

‘Crossover’: la edad interminable

http://elpais.com/diario/2011/02/04/cultura/1296774001_850215.html

CampUSCulturae

http://www.usc.es/es/proyectos/campusculturae/index_old.html

I Medici (serie televisiva)

[https://it.wikipedia.org/wiki/I_Medici_\(serie_televisiva\)](https://it.wikipedia.org/wiki/I_Medici_(serie_televisiva))

Literatura crossover: ha venido para quedarse

<https://deprofesionescritor.wordpress.com/2013/06/10/literatura-crossover-ha-venido-para-quequedarse/>

RESUMEN

El objetivo de este trabajo ha sido la traducción y el análisis de la novela histórica *El armiño duerme*, ganadora del Premio Raíña Lupa en 2002, escrita por Xosé Neira Cruz, uno de los autores más representativos de la literatura infantil y juvenil gallega y española, todavía inédito en Italia.

El trabajo consta de cinco capítulos. El primero incluye la biografía del autor, del que se detalla la carrera académica y profesional y todas las obras publicadas hasta ahora, y la entrevista realizada durante mi estancia en Santiago de Compostela (octubre de 2016).

El segundo capítulo propone el análisis del texto original, del que se profundizan primero los aspectos generales y paratextuales, luego los aspectos que conciernen a la trama, al espacio y el tiempo, a los personajes, al estilo y a los temas de la novela.

El tercer capítulo representa un análisis más profundizado del género literario de la novela histórica y del fenómeno de la literatura *crossover*, a los que la novela pertenece. En este capítulo se analizan detalladamente las peculiaridades que convierten la historia en una novela histórica *crossover*.

En el cuarto capítulo se ofrece la propuesta de traducción al italiano de la novela, en la que se ha preservado por completo el formato del original.

Finalmente, en el quinto capítulo se exponen y analizan la metodología de traducción adoptada y los problemas surgidos en el proceso de traducción junto con las estrategias elegidas para solucionarlos en el texto meta en italiano.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is the translation and analysis of the historic novel *El armiño duerme* (winner of the Raíña Lupa literary prize in 2002) by Xosé Neira Cruz, one of the most outstanding Spanish authors of children's and teen literature, whose books are as yet unpublished in Italy.

The dissertation consists of five chapters. The first one includes the author's biography, focusing on his academic and professional career and on all his literary works published so far. This chapter also includes the interview he granted me during my stay in Santiago de Compostela (October 2016).

The second chapter presents a careful analysis of the source text, with a focus on paratextual and peritextual elements and on other important aspects such as the plot, the space and time, the characters, the themes and the literary style of the book.

The third chapter presents a deep analysis of the literary genre of the book as well as of the crossover literature phenomenon. This chapter analyses and shows the reasons why it is possible to consider this book a crossover novel.

The fourth chapter includes the proposed translation of the novel with the original layout.

The fifth and last chapter is dedicated to the analysis of the translation methodology adopted and to the analysis of all the problems that arose during the translation process, with the respective strategies and solutions adopted to solve them in the target text.