

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

Corso di Laurea magistrale in Interpretazione (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA

in Cultura e Letteratura Spagnola LM

L'interprete in Corazón tan blanco di Javier Marías

CANDIDATO:

Paola Tamanza

RELATORE:

Rafael Lozano Miralles

CORRELATORE

Mariachiara Russo

Anno Accademico 2015/2016

Terzo Appello

*Para Paola Bonato
pese a Paola Bonato*

*y a María e Inés
in memoriam*

Indice

Introduzione	7
1. L' interprete	11
1. 1. Luoghi comuni	13
1. 2. L'interprete invisibile	17
1. 3. L'interprete diventa visibile	24
2. Javier Marías	33
2. 1. Un autore internazionale	35
2. 2. Uno scrittore traduttore	42
2. 3. Autofinzione	49
2. 3. 1. Autofinzione in <i>Corazón tan blanco</i>	54
3. L'interprete in <i>Corazón tan blanco</i>	61
3. 1. “Deformazione professionale”	62
3. 1. 1. Comprensione e traduzione	62
3. 1. 2. Ascolto attivo	66
3. 2. Sensibilità linguistica	73
3. 2. 1. Lessico	74
3. 2. 2. Sinonimi	77
3. 2. 3. Varianti linguistiche ed interferenze	83
3. 2. 4. Registro	85
3. 2. 5. Prosodia	88
3. 2. 5. 1. Qualità della voce	90
3. 2. 5. 2. Accento	94
3. 2. 5. 3. Velocità di eloquio	97
3. 3. Memoria	101
3. 4. Una parodia	112
3. 5. L'incontro bilaterale	125
3. 5. 1. Tecniche utilizzate	127
3. 5. 1. 1. Aggiunte	127
3. 5. 1. 2. Omissioni	131
3. 5. 1. 3. Sostituzioni	138
3. 5. 1. 4. Generalizzazioni	141
3. 5. 1. 5. Ripetizioni	142
3. 5. 2. L'interprete-rete	150
3. 5. 3. La traduzione falsata	152
Conclusioni	159
Bibliografia	165
Sitografia	173
Abstract	175
Resumen	177

Introduzione

Lisbona, luglio 2015

Mi trovo in Portogallo con alcune colleghe dell'università. Un pomeriggio conosciamo un gruppo di ragazze spagnole. Mentre chiacchieriamo una di loro ci chiede: “¿Qué estudiáis?”, la risposta è immediata: “Interpretación” al che, le si illuminano gli occhi ed esclama: “¡Qué guay! Entonces algún día os veré en la tele!”.

Certo, noi non avevamo specificato “Interpretazione di conferenza” ma, in generale, le reazioni degli interlocutori sono piuttosto confuse anche quando si utilizza la dicitura per esteso. Spesso ci si ritrova a spiegare in che cosa consista l'interpretazione ricorrendo a frasi quali “traduciamo simultaneamente” o chi sia l'interprete utilizzando chiarimenti che rasentano il ridicolo (“quelli che traducono con le cuffie”), dopodiché, puntualmente, l'interlocutore risponde: “Aaaaaaaaah, fai traduzione!”.

La professione dell'interprete purtroppo non è molto conosciuta, e se lo è non viene utilizzato il termine corretto per riferirvisi. Molto raramente la distinzione tra traduzione ed interpretazione è assodata o, come nell'aneddoto sopracitato, il primo significato che le persone associano alla parola “interprete” è quello di “attore”. Anche in *Corazón tan blanco*, romanzo dello scrittore madrileno Javier Marías che analizzerò in questo lavoro, appare più volte la parola interprete in riferimento a Jerry Lewis, Sean Connery o George Sanders. Quali sono le ragioni di ciò?

Il mio lavoro inizia indagando questo aspetto. Ad una definizione molto generale della figura dell'interprete segue una parte dedicata alla concezione che di tale professione hanno i più. Quest'ultima è spesso basata su luoghi comuni volti a semplificare l'attività interpretativa con fini esplicativi. Dall'analisi di questi stereotipi emerge con forza l'idea dell'interprete come attore invisibile. Nonostante egli sia ben altro che un semplice canale attraverso cui passa la comunicazione, tanto le associazioni professionali quanto molti interpreti professionisti tendenzialmente sono rimasti ancorati al *conduit model* anche a dispetto delle diverse ricerche che ne hanno individuato le falle.

Esistono, però, dei casi in cui l'interprete diventa visibile agli occhi del grande pubblico. Ovvero quando la professione è oggetto di opere di finzione. In particolare, ho voluto accennare a come la figura dell'interprete viene ritratta nel cinema e nella letteratura. Indagare questo aspetto è indubbiamente molto affascinante, e può fornire spunti interessanti per comprendere come l'interprete viene visto da chi non condivide la sua professione. Bisogna però farlo ricordando sempre che la finzione è qualcosa di ben distinto dalla realtà, per quanto realistiche ci possano sembrare alcune opere d'arte, e che non si può prendere alla lettera tutto ciò che leggiamo nei libri o vediamo al cinema, tantomeno indignarsi quando un autore traccia un ritratto della professione falsato sotto certi aspetti. Il primo capitolo ha dunque l'intenzione di fornire, attraverso una panoramica di come l'interprete viene percepito dagli altri e della sua rappresentazione di sé, le premesse per l'analisi di *Corazón tan blanco* di Javier Marías.

Il secondo capitolo è dedicato all'autore. Dopo una breve parentesi sulla sua vita e carriera passo ad individuare le ragioni per le quali Marías può essere considerato, più che uno scrittore prettamente spagnolo, un autore internazionale. Evidenzio la forte presenza dell'estero all'interno delle sue opere, facendo particolare riferimento al romanzo da me analizzato. Successivamente tratto della relazione che l'autore ha con la traduzione e di come la sua passione per la letteratura anglosassone sia riscontrabile all'interno dei suoi romanzi. Per Marías la traduzione è creazione, e il prolungato contatto con opere in lingua inglese ha innescato un processo che si potrebbe definire quasi di osmosi tra i grandi classici della letteratura e i libri di Javier Marías. La traduzione è certamente un'attività centrale al processo di scrittura dell'autore. Infine, l'ultimo elemento che prendo in considerazione nel secondo capitolo è il genere dell'autofinzione. Tale genere, a metà strada tra romanzo ed autobiografia, si è diffuso moltissimo in Europa a partire dagli anni '80. Dopo una descrizione del graduale avvicinamento di Marías all'autofinzione, passo a sottolineare gli elementi autobiografici che l'autore "da in prestito" a Juan, il protagonista di *Corazón tan blanco*.

Il terzo ed ultimo capitolo di questo lavoro riguarda la rappresentazione dell'interprete nel romanzo di Javier Marías. L'analisi condotta è volta ad individuare tutti quegli elementi presenti in *Corazón tan blanco* che possono essere ricollegati alla professione dell'interprete, da quelli più espliciti a quelli che potrebbero sfuggire agli occhi di un lettore che non ha familiarità con il mondo dell'interpretazione. Una volta individuati tali elementi, grazie all'utilizzo di fonti di teoria dell'interpretazione, confronto quali differenze esistono tra ciò

che viene dimostrato dalle ricerche condotte sui diversi aspetti in questione e come questi vengono trattati nel romanzo. Nella sezione chiamata “deformazione professionale” indago la costante necessità del protagonista di comprendere ciò che viene detto dagli altri, la traduzione di parole o messaggi come attività ricorrente, anche quando Juan non sta lavorando, e infine, la sviluppata capacità d’ascolto del protagonista.

L’interprete è, prima di tutto, un esperto del linguaggio. Per questo motivo, la sezione più cospicua del mio lavoro è dedicata alla sensibilità linguistica del protagonista. Egli è particolarmente attento a tutta una serie di elementi collegati al modo di esprimersi di chi lo circonda (come il lessico, l’utilizzo dei sinonimi, le varianti linguistiche, le interferenze, il registro impiegato e la prosodia) e ciò, come cercherò di dimostrare, può essere ricondotto alla sua professione.

Un altro fattore molto importante in interpretazione che viene trattato nel romanzo è la memoria, a differenza di quanto solitamente si è portati a pensare, durante il processo di trasposizione di un messaggio da un codice linguistico ad un altro, non si utilizza solo ed esclusivamente la memoria a breve termine ma anche quella a lungo termine e la cosiddetta memoria di lavoro.

Successivamente, passo ad esaminare l’atteggiamento critico e la descrizione che il protagonista fa dell’interpretazione presso gli organismi internazionali. La sequenza ha un tono decisamente parodico, ad ogni modo ritengo sia interessante analizzare la percezione che il protagonista ha della professione, sempre e comunque ricordando che si tratta della descrizione fornita da un personaggio letterario.

Infine, analizzo nel dettaglio l’incontro bilaterale raccontato nel romanzo, in quanto unica occasione in cui il lettore vede Juan “all’opera”. Considero le tecniche da lui impiegate durante l’interpretazione, il controllo sulla resa da parte di un secondo interprete presente all’incontro ed il livello di fedeltà del testo prodotto da Juan rispetto all’originale.

Tengo a sottolineare che il mio lavoro non ha alcuna pretesa né di essere esaustivo per quanto riguarda la vasta gamma di argomenti propri della teoria dell’interpretazione presi in considerazione, né vuole essere in alcun modo un rimprovero a Mariás per come ha rappresentato l’interprete nella sua opera. È chiaro, infatti, che *Corazón tan blanco* non è un romanzo sull’interpretazione ma un romanzo che tratta di tutt’altro, come ha affermato lo stesso autore:

En mi última novela, *Corazón tan blanco*, he logrado averiguar (pero sólo tras terminarla) que trataba del secreto y de su posible conveniencia, de la persuasión y la instigación, del matrimonio, de la responsabilidad de estar enterado, de la imposibilidad de saber y la imposibilidad de ignorar, de la sospecha, del hablar y el callar. (Marías, 1992b: 93)

1. L' interprete

Imagine two people sitting in a room. They may be politicians, businessmen or women, trades unionists or scientists. They wish to discuss their work but speak different languages, and neither speaks the other language well enough for the discussion to be useful. So they call in someone else, who speaks both languages, to explain what each is saying in turn. That person is an interpreter. (Jones, 2015: 3)

Con questa definizione Roderick Jones apre il libro *Conference interpreting explained* aggiungendo che una rappresentazione come quella fornita è più esplicativa rispetto ad una banale frase fatta come “traduzione orale immediata”. L'interpretazione è, soprattutto, comunicazione. Seppur molto semplicistico, l'esempio descritto trasmette l'essenza del mestiere dell'interprete, e questo vale sia nei casi in cui egli si trova a mediare tra due persone, sia quando deve interpretare da una cabina per una platea di centinaia di partecipanti riunitisi per assistere ad una conferenza. Si tratta sempre di persone che vogliono comunicare tra loro e che non possono farlo a causa di una barriera. È chiaro che la barriera è prima di tutto e soprattutto linguistica. Proprio per questa ragione gli interpreti devono avere un'eccellente conoscenza delle proprie lingue di lavoro. Ma gli ostacoli alla comunicazione, e dunque il compito dell'interprete, non riguardano solo l'aspetto strettamente linguistico. Persone cresciute in culture diverse non solo parlano lingue diverse ma hanno anche un bagaglio culturale e di conoscenze distinto, hanno ricevuto un certo tipo di educazione e sono stati istruiti secondo metodi diversi e ciò li porta ad avere anche un modo di ragionare diverso. Tutto questo deve essere tenuto in conto dall'interprete. Queste differenze culturali possono manifestarsi in modo esplicito ma anche rimanere implicite. In modo esplicito un oratore può fare riferimento alla situazione politica, economica, sociale, del proprio paese, ad uno scandalo che ha coinvolto un famoso architetto o citare all'improvviso il ritornello di una famosissima canzone degli anni '40. Tali riferimenti potrebbero essere sconosciuti all'interlocutore e dunque essere percepiti come privi di senso all'interno della conversazione. L'interprete, in questi casi, è chiamato a mediare attivamente, fornendo le necessarie spiegazioni e quindi restituendo significato al messaggio e conservando le intenzioni comunicative dell'oratore. Per quanto riguarda le differenze implicite, queste hanno a che fare con il background culturale dei parlanti: come i parlanti esprimono le proprie idee, qual è il loro approccio intellettuale, quali atteggiamenti percepiscono come educati e quali ritengono invece scortesi, che uso fanno dell'ironia, degli eufemismi, etc. Gli interpreti devono essere in

grado di colmare il divario culturale e concettuale esistente tra i vari partecipanti. Ecco perché Jones insiste particolarmente sul concetto di “explaining” rispetto al ruolo svolto dall’interprete. Ogni interprete deve essere in grado di comprendere cosa un parlante intende dire per poi spiegarlo al destinatario originale del messaggio (vedi Jones, 2015: 3-4).

La definizione fornita da Jones va oltre la definizione tradizionale di “interpretazione” e, quindi, di “interprete”. Secondo Cynthia B. Roy (1993: 345-346), l’interpretazione è stata inizialmente studiata e definita come una sotto-disciplina della traduzione. Questa, a sua volta, definita come “the transfer of thoughts and ideas from one language (source) to another (target)”. Partendo da questa definizione estremamente generale di traduzione, è stata poi teorizzata una distinzione tra messaggi espressi oralmente e per mezzo della scrittura. Alla traduzione è stata associata la trasposizione di testi scritti da una lingua di partenza ad una lingua di arrivo e all’interpretazione la trasposizione di messaggi orali. Queste sono le descrizioni delle due diverse attività più comunemente riscontrate all’interno della letteratura accademica sull’argomento. Roy sottolinea come siano anche le più generali, brevi e generalmente accettate. Il fatto che siano così concise impedisce però una reale comprensione di cosa sia l’interpretazione e di quale sia la vera natura di tale attività. Rappresentano il processo come un qualcosa di meramente meccanico ed automatico e ciò ha dato luogo ad una rappresentazione molte volte stereotipata e falsata della figura dell’interprete. Nel prossimo paragrafo analizzerò alcuni dei luoghi comuni riguardanti la professione.

Secondo Roderick Jones (2015: 128-130) quando gli interpreti parlano della propria professione con persone che non la esercitano, due sono le reazioni più comuni da parte degli interlocutori. Da un lato ci sono coloro i quali si sbalordiscono delle capacità degli interpreti e chiedono come essi possano farlo, trovando quasi magica l’abilità di ascoltare e parlare allo stesso tempo mentre traducono in simultanea. Dall’altro lato c’è chi chiede se non sia un lavoro frustrante in quanto consiste semplicemente nel ripetere discorsi prodotti da altri. Jones smentisce questa seconda insinuazione, sostenendo che quello che le persone dovrebbero comprendere è che il presupposto secondo il quale la natura della professione consiste nel ripetere meccanicamente ciò che viene detto da altri è del tutto erroneo. L’interprete riformula costantemente ciò che l’oratore enuncia, deve necessariamente elaborare le informazioni che sente e, in questo senso, compie un lavoro estremamente creativo. A tutto ciò si aggiunge quello che Jones definisce come vero e proprio “pleasure”, e cioè la possibilità di permettere la comunicazione tra persone che non parlano la stessa lingua. La comunicazione, secondo

l'autore, è una delle più grandi ricchezze che il genere umano possenga, e quando due persone che vogliono comunicare tra loro non possono farlo a causa delle barriere linguistiche, è un privilegio per l'interprete poterli aiutare. Inoltre, l'interprete gode di un "intellectual pleasure", quello di avere a che fare con idee, tematiche e persone sempre diverse.

1. 1. Luoghi comuni

La professione dell'interprete è spesso definita attraverso il ricorso a varie metafore. Nel suo articolo "The problem with definitions, descriptions, and the role metaphors of interpreters" Cynthia B. Roy spiega le ragioni di questa tendenza. Secondo la sua esperienza:

Most of the descriptions of interpreting concentrate on a clarification or explanation of the role of the interpreter. [...] metaphors and [...] metaphorical descriptions [are] used by practitioners to explain what they do. [...] The descriptions of the role of the interpreter have centered around metaphorical words or phrases and, sometimes, discipline-specific (such as communication and linguistics) terminology. These phrases come to light as academicians and practitioner alike struggle to adequately characterize the role. (Roy, 1993: 347-348)

La maggior parte degli interpreti professionisti spesso definisce il proprio ruolo di "intermediario" ricorrendo a metafore quali quella del "canale" o del "ponte" che permette la comunicazione tra due persone. Altre espressioni utilizzate paragonano l'interprete ad una "finestra" o ad un "telefono", e tutte hanno lo scopo di semplificare la complessità del ruolo in questione attraverso una singola analogia (vedi Roy, 1993: 347).

A queste, Cecilia Wadensjö, analizzando come gli interpreti di comunità idealizzano il proprio ruolo, cioè come pensano che dovrebbero svolgere il loro lavoro per portarlo a termine nel miglior modo possibile, aggiunge l'analogia interprete "fotocopiatrice" (che duplica esattamente quello che viene detto dagli interlocutori) e una metafora più originale, quella del cuoco (che si sforza di mantenere il gusto mentre prepara dei piatti su misura affinché siano digeribili per un particolare cliente). L'autrice sottolinea come gli interpreti dialogici professionisti, gli insegnanti che formano i futuri interpreti e gli utenti dei servizi di interpretazione usino costantemente queste metafore, nonostante tali analogie "do not hold water" (vedi Wadensjö, 1993: 357).

Roderick Jones, nel libro sopracitato, ricorre anch'egli ad una metafora per spiegare come un interprete di conferenza dovrebbe rendere il discorso di un oratore in modo appropriato: "The conference interpreter, in a way, becomes the delegate they are interpreting [...] [he/she] must empathize with the delegate, put themselves in someone else's shoes" (Jones, 2015: 5). L'interprete deve essere in grado di mettersi nei panni della persona che sta interpretando, di immedesimarsi nell'oratore affinché la sua resa risulti il più fedele possibile. Si ricollega invece al concetto di interpretazione come spiegazione del messaggio originale (vedi sopra, Jones, 2015: 3-4) la metafora dell'interprete-insegnante: "like a teacher, their task is to make sure that the message is genuinely assimilated by the audience" (Jones, 2015: 4). L'ultima metafora citata da Jones, e contro la quale egli si schiera, ha alla base una caratteristica fondamentale dell'interprete: la sviluppata conoscenza delle lingue con cui lavora. Il fatto che l'interprete abbia delle notevoli capacità linguistiche non significa però, che debba conoscere il significato di ogni singolo termine presente nel vocabolario delle lingue straniere che padroneggia. Si pensi, ad esempio a quante volte un parlante non è in grado di capire il significato di una parola nella sua lingua madre, come è possibile biasimare l'interprete se non sa cosa vuol dire un determinato lessema? L'interprete è sì un esperto del linguaggio ma "cannot be expected to be a walking multilingual dictionary-cum-encyclopaedia and has a perfect right not to know certain things" (Jones, 2015: 12). Contro questa rappresentazione stereotipata dell'interprete si è pronunciata anche Danica Seleskovitch: "interpreters are not walking dictionaries" (Seleskovitch, 1975: 122).

R. Bruce W. Anderson analizza il ruolo dell'interprete in "Perspectives on the role of interpreter" e sostiene che: "the role of the interpreter is pivotal to the entire social process" intendendo per processo la comunicazione tra individui che non parlano la stessa lingua e che "would be unable to communicate with each other without his [the interpreter's] aid – except through a primitive set of gestures" (Anderson, 1976: 210). Nonostante la centralità del suo ruolo, l'interprete è spesso ritratto con ambiguità, definito come "the man in the middle" (Anderson, 1976: 211), colui che deve essere d'aiuto ad entrambi gli interlocutori nonostante le aspettative delle diverse parti possano essere in conflitto tra loro.

Il compito dell'interprete non è mai definito chiaramente ma va stabilito ad hoc, caso per caso, questo è quanto sostiene Ekvall (Ekvall, 1960 in Anderson, 1976: 211-212), sottolineando quanto spesso all'interprete venga richiesto di fare più di quanto sia umanamente possibile, creando un sovraccarico ("role overload") difficile da gestire.

Sempre nell'articolo di Anderson (1976: 212), l'interprete è associato alla figura del "foreman", che viene costantemente incolpato dagli altri membri che prendono parte all'evento comunicativo. È infatti difficile fare da mediatore quando le posizioni delle due parti sono tra loro conflittuali, una delle due (se non entrambe) avrà sempre la sensazione che l'interprete stia favorendo l'altra. Proprio per questo motivo, nei negoziati internazionali, spesso ciascuna parte porta con sé il proprio interprete, affinché la "fedeltà" di quest'ultimo non possa mai essere messa in dubbio. Anche Bailey (Bailey, 1969 in Wadensjö, 2014: 63) sottolinea il fatto che "where negotiation is perceived to go wrong, parties tend to direct suspicion at the middleman". In questi casi il mediatore può essere additato come "traitor" o "renegade".

La maggior parte delle analogie elencate fino ad ora sono riconducibili alla metafora più diffusa per quanto riguarda la definizione del ruolo dell'interprete: "the channel metaphor" anche conosciuta come "the conduit model". Secondo tale rappresentazione gli interpreti dovrebbero riprodurre il messaggio di un parlante in modo fedele, accurato e senza alcuna partecipazione emotiva. Le intenzioni comunicative vanno trasmesse senza alcuna modifica sempre mantenendo un atteggiamento imparziale e neutrale (vedi Roy, 1993: 347). Wadensjö collega l'immaginario comunemente associato all'interprete alla concezione della comunicazione intesa come "unidirectional process of transfer from one person to another", concezione definita dal filosofo Reddy "the conduit model of communication" (Reddy, 1979 in Wadensjö, 2014: 7). Le metafore sul ruolo dell'interprete fanno sempre riferimento a quest'ultimo come ad uno strumento che trasmette l'informazione senza modificarla. Tale rappresentazione è del tutto conforme all'idea di "non-involvement". A questo modello monologico della comunicazione Cecilia Wadensjö oppone un modello dialogico, nel quale il significato è il prodotto di un lavoro condiviso, e l'interprete è parte attiva all'interno del processo comunicativo (vedi Wadensjö, 2014: 7-9). Se il mancato coinvolgimento dell'interprete possa essere considerato lecito o meno, è una questione discussa anche da R. Bruce W. Anderson (1976: 212-215). Egli utilizza una terminologia diversa, nonostante ciò, mi sembra plausibile affiancare la sua riflessione a quelle sopracitate. Anderson afferma che se l'interprete lavora come un "faithful echo" di quanto detto da entrambe le parti coinvolte, automaticamente sceglie per se stesso un ruolo "nonpartisan". Egli riferirà il messaggio in modo fedele, mantenendo sempre un certo distacco dai contenuti tradotti. Anderson teorizza due diversi tipi di atteggiamento "nonpartisan", il primo vede l'interprete ugualmente interessato nel raggiungimento degli scopi di entrambe le parti, il che lo porta a mediare in

modo attivo per arrivare al risultato sperato il prima possibile. Ovviamente questa prima interpretazione non ha nulla a che vedere con il “conduit model”. Il secondo atteggiamento “nonpartisan” rispecchia invece il concetto di interprete-canale, egli infatti non prenderà mai le parti di nessuno, lascerà che gli interlocutori risolvano da soli le proprie divergenze e manterrà sempre il massimo distacco emotivo. Il suo essere “nonpartisan” lo renderà un mero ripetitore del messaggio, un attore del tutto passivo all’interno della comunicazione.

Ma da dove nasce quest’insistenza sul mancato coinvolgimento personale-emotivo da parte dell’interprete? Cynthia B. Roy (1993: 348-352) conduce un’analisi dell’evoluzione del ruolo dell’interprete di Lingua dei Segni e di come i cambiamenti nella terminologia utilizzata per definire tale professione abbiano avuto delle forti ripercussioni sulla percezione che gli interpreti hanno di sé. A mio parere le sue osservazioni possono essere in parte estese a tutti i tipi di interpretazione. Secondo Roy, la figura dell’interprete era inizialmente percepita come “helper”, una persona che offriva i propri servizi mediando in maniera molto attiva e prendendo autonomamente decisioni che potevano modificare lo sviluppo della comunicazione. Il “conduit model” emerge proprio per contrastare questa visione dell’interprete-aiutante, e intende conferire al mediatore lo status di vero professionista. Gli interpreti iniziano dunque a descrivere il proprio ruolo utilizzando la metafora della “machine” (o altre simili) per sottolineare la loro professionalità e il mancato coinvolgimento emotivo, così come la totale indipendenza dei parlanti durante il processo decisionale. Come facilmente intuibile, la concezione dell’interprete in quanto mero strumento privo di alcun tipo di arbitrio, non è priva di controindicazioni. Se l’interprete non si assume alcun tipo di responsabilità, quando la comunicazione non raggiunge il risultato sperato, i clienti iniziano a vedere il professionista come “cold and self-serving” (Witter-Merithew, 1986 in Roy, 1993: 350). Dunque, nel momento in cui l’interprete percepisce se stesso come un canale privo di responsabilità rispetto alle conseguenze di una mediazione che non va a buon fine, non solo il numero di eventi comunicativi infruttuosi aumenta, ma anche l’opinione dei clienti sul servizio di interpretazione peggiora. Per queste ragioni gli interpreti e gli esperti di interpretazione iniziano a cercare definizioni alternative, meno radicali e più esplicative. Nasce, così, una terza descrizione che vede l’interprete in qualità di “communication-facilitator”. Quest’ultima definizione si erge sulle nozioni più basilari della teoria della comunicazione che vedono un emittente inviare un messaggio ad un ricevente (vedi Ingram, 1974 in Roy, 1993: 350). L’interprete viene inserito nel modello come un canale che facilita la trasmissione del messaggio dall’emittente al ricevente quando i due non parlano la stessa

lingua. Il “canale” diventa un “esperto di lingua e comunicazione”, capace di facilitare le interazioni comunicative adattando il messaggio al sistema linguistico richiesto dal ricevente. Verso la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 la maggior parte delle descrizioni del ruolo dell'interprete riconoscono la centralità della sensibilità culturale del mediatore. Egli non solo lavora con lingue diverse ma anche con diverse culture. Si diffonde conseguentemente l'idea dell'interprete come bilingue e biculturale (o multilingue e multiculturale). La sensibilità culturale necessaria per svolgere la professione in modo appropriato viene declinata in vari aspetti tra i quali conoscere le varietà regionali e dialettali delle lingue di lavoro, le caratteristiche della comunicazione non verbale proprie delle culture in oggetto, la diversa concezione del tempo nei vari paesi dove una lingua è parlata, le differenti modalità utilizzate per rivolgersi al proprio interlocutore (ad esempio, dare del tu/del lei, chiamare una persona per nome/cognome/cognome preceduto da un titolo/ecc.). Roy conclude affermando che, nonostante molti interpreti continuino a percepire il proprio ruolo come mero “canale”, “A model based on the conduit framework leaves out too many factors that play a role in determining meaning” e aggiunge: “another reason such a model is not successful is that [...] although we commonly think the primary or basic work of an interpreter occurs in the language exchange, this may be the lesser of interlocutor roles” (Roy, 1993: 352). L'interprete è, nella visione di Cynthia B. Roy, parte attiva all'interno del processo comunicativo ed ha la capacità di influenzarne sia lo sviluppo che il risultato. Inoltre la comunicazione è sempre interculturale ed interpersonale, mai meccanica (vedi Roy. 1993: 352).

1. 2. L'interprete invisibile

La concezione dell'interprete come canale che non è personalmente coinvolto nell'interazione comunicativa ma agisce meramente da strumento è strettamente connessa alla percezione dell'interprete come attore invisibile all'interno del processo comunicativo. Ovvero, quello che Kopczyński definisce “the gost role” (vedi Kopczyński, 1994 in Collado Aís, 1998: 336). Cecilia Wadensjö, nel suo libro, *Interpreting as interaction*, parla di “Non-persons: people present but treated as absent” (vedi Wadensjö, 2014: 66-67), una terminologia che l'autrice prende in prestito da Goffman (vedi Goffman, 1990 in Wadensjö, 2014: 66). Chi è identificato come “non-person” partecipa ad un incontro ma non in qualità di agente attivo (“performer”) né di pubblico (“audience”). Un classico esempio di “non-person” è rappresentato dalla servitù. Individui che, se da un lato devono essere presenti in particolari

occasioni, dall'altro nessuno sembra fare caso alla loro presenza. Altri casi possono essere identificati nei bambini molto piccoli, gli anziani, i malati e, a volte, gli stranieri, quando si crede che questi ultimi non siano in grado di comprendere quanto le altre persone stanno dicendo. Secondo Wadensjö, sotto certi aspetti, il concetto di “non-person” si può applicare all'interprete in quanto costui svolge un ruolo piuttosto tecnico, non sempre la sua presenza viene tenuta pienamente in conto e i clienti si aspettano che egli non dia alcun contributo alla conversazione. Ciononostante esistono altri aspetti propri della professione che entrano in conflitto con la descrizione del “non-person”. L'autrice sottolinea, infatti, come l'interprete sia chiamato a parlare in pubblico (questo farebbe di lui un “performer”) ed inoltre, ciò che egli dice può influenzare la comunicazione.

Per quanto riguarda il termine “invisibile”, Claudia Angelelli, curatrice dell'entrata “Invisibility” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, afferma che l'introduzione di tale concetto nel campo dei *translation studies* si deve a Venuti che l'ha utilizzato per riferirsi alla situazione dei traduttori nella cultura angloamericana contemporanea (vedi Venuti, 1995). Angelelli sottolinea come questa concezione abbia poi “permeated every aspect of interpreting studies” (Angelelli, 2015: 214) dalla ricerca alla teoria, dalla pedagogia alla pratica professionale. Mentre la teoria della traduzione intende l'invisibilità come una modalità utilizzata per conferire il primato alla “fluency” della traduzione e alla “domestication” dei testi (vedi Venuti, 1995), in interpretazione si utilizza il concetto di invisibilità per alludere alla passività del ruolo dell'interprete. Anche Angelelli (2015: 214) evidenzia come, nonostante la descrizione della professione si sia evoluta nel corso degli anni, la percezione prevalente rimanga quella del “conduit model” sopra analizzato. La concettualizzazione dell'interprete come condotto o canale dà particolare rilevanza alla precisione della resa, individuandola come obiettivo primario della performance dell'interprete, e ritenendo secondari altri fattori quali la cooperazione con i partecipanti, il rispetto delle loro intenzioni comunicative e degli scopi dell'interazione, il contesto in cui tale interazione ha luogo. Inoltre, il concetto di invisibilità non tiene in conto tutti quegli aspetti socio-culturali che entrano in gioco ogni qualvolta persone che non parlano la stessa lingua sono chiamate ad interagire tra loro. L'idea dell'interprete invisibile sta alla base anche di molti dei codici deontologici, redatti dalle associazioni di interpreti di conferenza (ad esempio l' AIIC, Association Internationale des Interprètes de Conférence), interpreti giudiziari (come la NAJIT, National Association of Judiciary Interpreters and Translators) e mediatori in ambito sanitario (MMIA, Massachusetts Medical Interpreters Association), che descrivono (o

prescrivono) come gli interpreti sono tenuti a comportarsi. Spesso tali codici si sviluppano a partire dai seguenti presupposti:

Professional associations require an interpreter to be a neutral invisible party [...] The underlying assumption suggested by [...] their codes of ethics [...] is that in any given utterance there is only one meaning, which is not subject to co-construction by all participants to the interaction (including the interpreter) but rather that meaning exists independently of the parties. Statements also assume that neutrality and accuracy are monolithic concepts. In other words, by stating that the interpreter's responsibility is to convey the meaning of the message into another language we are denying the fact that meaning is not monolithic and that all parties to a conversation work together (participate) to generate this meaning. The interaction during which meaning gets constructed can take on different formats, for example, giving or requesting information, clarifying or re-state concepts, repeating, paraphrasing, expanding, or summarizing statements. None of these behaviours can be explained by a non-participant or invisible interpreter. (Angelelli, 2004: 20-21)

Anche Roy (1993: 347) evidenzia quanto i codici deontologici delle associazioni professionali non siano d'aiuto nel fornire una descrizione adeguata del ruolo dell'interprete. Secondo l'autrice le metafore comunemente impiegate per definire tale ruolo rispondono chiaramente ad un bisogno di gettare luce sulla professione dell'interprete ma possono essere ambigue in quanto portatrici di un doppio significato. Infatti, se da un lato le metafore cercano di trasmettere la difficoltà dell'attività interpretativa e, allo stesso tempo, stabiliscono un'assoluta mancanza di coinvolgimento da parte dell'interprete, dall'altro lo incoraggiano ad essere flessibile, il che, normalmente, implica un qualche livello di coinvolgimento. I codici deontologici, in questo senso, sono molto esaustivi quando elencano tutto ciò che un interprete non dovrebbe fare ma non indicano quasi mai cosa un interprete può fare, quali comportamenti sono giudicati leciti, ovvero non spiegano che cosa significa e in che misura un'interprete può essere flessibile. Di conseguenza "no one really knows where to draw the line on the involvement of the interpreter" (Roy, 1993: 347).

Nel prologo del libro *Revisiting the interpreter's role*, Claudia Angelelli (2004: 1-5) si chiede quali siano le ragioni che hanno portato degli individui capaci come gli interpreti ad essere spesso ritratti come invisibili. Proprio le persone che sono state al centro della comunicazione interculturale sin dagli albori, tradizionalmente sono state rappresentate (e soprattutto loro stessi hanno permesso che li rappresentassero) come meri "language conduit", "invisible parties" all'interno dell'evento comunicativo. Gli è stato tolto qualsiasi tipo di

autorevolezza nonostante le loro spiccate abilità sia linguistiche che, più in generale, intellettuali. Inoltre, avverte che ridurre il ruolo dell'interprete a quello di un semplice decodificatore-codificatore linguistico, non tiene conto delle diverse esigenze che nascono dalle diverse situazioni ed ambienti in cui l'interprete svolge il proprio lavoro e dalle persone per cui interpreta. È opinione dell'autrice che l'interprete, in quanto individuo con una personalità che lo caratterizza e che lo accompagna in qualsiasi interazione sociale, non possa essere veramente neutrale. Come già notato in precedenza, esiste un netto contrasto tra il ruolo "prescritto" per gli interpreti (nei codici deontologici, dalle università, impartito durante i corsi di formazione, ecc.) e il ruolo che l'interprete effettivamente ricopre nella pratica. La teoria dell'interprete invisibile non considera la realtà della professione e questo dà luogo a quello che Metzger definisce "the interpreter's paradox" (vedi Metzger, 1999 in Angelelli, 2004: 3), il dilemma di un interprete visibile al quale viene imposto di essere invisibile.

Sembra opportuno ricordare in questa sede che l'interprete non è sempre stato un attore invisibile. Alfred Hermann fa una panoramica dell'interpretazione nell'antichità prendendo in considerazione le civiltà sviluppatesi nell'area del Mediterraneo (vedi Hermann, 1956: 14-22). Nell'antico Egitto il titolo di esseri umani era utilizzato solo in riferimento agli egiziani, gli stranieri erano considerati barbari squallidi e l'interprete era definito come "the speaker of strange tongue". Nell'antica Grecia gli interpreti lavoravano regolarmente in ambito commerciale ed erano considerati degli esseri semi-divini in quanto capaci di compiere più compiti allo stesso tempo (multitasking). Anche sotto i romani gli interpreti godevano di una posizione privilegiata, Hermann, in questo senso, cita le menzioni che Cicerone faceva del proprio interprete nei suoi scritti.

Anche l'inizio dell'età moderna vede riconosciuta la grande importanza del ruolo svolto dall'interprete. Quando Cristoforo Colombo salpò per il lungo viaggio che l'avrebbe portato in America, era pienamente consapevole dell'importanza dell'interpretazione per instaurare una comunicazione con i popoli nativi e, infatti, volle con sé due interpreti. Arrivati nel nuovo continente, Colombo scoprì ben presto che nessuna delle lingue parlate dai suoi interpreti poteva essere di alcun aiuto e decise di inviare dieci nativi americani in Spagna, dove furono sottoposti ad un percorso di formazione, appresero la lingua e la cultura spagnola per poi tornare in America e lavorare come interpreti al servizio dei colonizzatori (vedi Bastin, 2009: 486). È facilmente intuibile che, in tale situazione, l'interprete venisse visto dal proprio popolo come un traditore. Hernán Cortés aveva sviluppato un sistema sofisticato per

verificare la precisione della resa dei propri interpreti: egli parlava in spagnolo ad un primo interprete (Jerónimo de Aguilar, un prete spagnolo) che traduceva il messaggio in Yucatec (una delle lingue parlate dai Maya), successivamente un secondo interprete (la famosa Malinche, figlia di una nobile famiglia Azteca e divenuta schiava di Cortés) interpretava tra Yucatec e Nahuatl e un terzo interprete (un giovane ragazzo chiamato Orteguita) ascoltava la resa del secondo interprete e verificava che corrispondesse a quanto detto dal conquistatore (vedi Bastin, 2009: 487). Ciò dimostra quanto la fedeltà della resa degli interpreti stesse a cuore ai colonizzatori ma, allo stesso tempo, indica anche quanto poco questi ultimi si fidassero degli interpreti. Il sistema appena descritto ricorda molto la figura dell'interprete di sicurezza, detto anche interprete-rete, del quale tratterò nel terzo capitolo di questo lavoro (vedi 3. 5. 2.). Durante il processo di colonizzazione delle Americhe gli interpreti acquisirono un ruolo sempre più importante ed uno status ben specifico. Il fatto che le identità di questi interpreti siano giunte fino a noi, è prova della centralità del loro ruolo e conferma quanto tale importanza fosse riconosciuta all'epoca. L' interpretazione fu legittimata come professione nel 1563 quando varie norme vennero varate per regolarne i salari, le condizioni di lavoro, la precisione, etc. (vedi Bastin, 2009: 489).

Nell'era contemporanea gli interpreti tornarono alla ribalta durante il processo di Norimberga. Dopo la seconda guerra mondiale l'improvvisa e sempre crescente richiesta di interpreti portò molte università europee ad istituire corsi di laurea in interpretazione. La formazione delle nuove leve era improntata alla comunicazione tra capi di stato e diplomatici, piuttosto che a soddisfare le necessità comunicative di gruppi minoritari che non parlavano la lingua del paese in cui vivevano (i corsi in interpretazione di conferenza erano molto più numerosi rispetto a quelli volti a formare gli interpreti di comunità). Alla fine del ventesimo e inizio del ventunesimo secolo l'interesse per la figura dell'interprete si è ravvivato nuovamente. Le recenti tragedie legate agli attacchi terroristici e alle situazioni di conflitto in varie aree del mondo hanno messo in luce quanto siano necessari interpreti professionisti specializzati in lingue straniere che normalmente non vengono insegnate nelle università. In tal senso gli interpreti sono fondamentali quando si tratta di garantire la sicurezza nazionale. (vedi Angelelli, 2004: 10-12).

Nonostante l'interprete sia stato altamente "visibile" in tutte le situazioni sopra descritte, come mai è ancora generalmente percepito come attore invisibile? Secondo Claudia Angelelli: "The way in which interpreters themselves perceive their role is a key element in

understanding the perpetuation of this invisible or neutral role” (Angelelli, 2004: 22). Per cercare di misurare la percezione che gli interpreti hanno della propria visibilità l’autrice ha sviluppato e sottoposto ad interpreti di conferenza, interpreti giudiziari ed interpreti in ambito sanitario, un questionario chiamato *Interpreter Interpersonal Role Inventory*. I risultati di questo primo studio quantitativo sulla percezione della visibilità/invisibilità degli interpreti sono esposti nel libro *Revisiting the interpreter’s role: a study of conference, court and medical interpreters in Canada, Mexico and the United States* (2004). Il suo intento è stato quello di far luce sulle credenze che gli interpreti hanno a proposito del proprio ruolo e dei comportamenti che dovrebbero adottare mentre sono al lavoro, oltre ad indagare se essi condividessero o meno la concezione imposta dalle associazioni professionali che li vede come degli esseri invisibili che traducono messaggi da una lingua all’altra rimanendo del tutto immuni dall’impatto di fattori sociali. Una visione, quest’ultima, tutt’oggi condivisa da molte organizzazioni di interpreti professionisti e scuole di interpretazione (vedi Angelelli, 2004: 85). L’autrice voleva anche determinare se esistesse alcun tipo di correlazione tra il background sociale (età, reddito, appartenenza ad una minoranza, ecc.) degli interpreti e la loro percezione di sé lungo lo spettro visibilità/invisibilità (vedi Angelelli, 2004: 82).

Alcuni partecipanti hanno risposto al questionario sostenendo che la neutralità da parte dell’interprete non solo è da ritenersi plausibile ma è anche parte essenziale del dovere professionale. Ecco alcuni esempi in tal senso: “A conference interpreter has the duty to be completely neutral (alas, even against our preferences!)”; “Our work is serious, and we must be respectful no matter what. Of course we can have feelings – we are human – but we keep them to ourselves. We are not participants; we are channeling other people’s words and feelings”; “An interpreter at whatever level is invisible”. Da risposte come quelle citate la neutralità o invisibilità sembrerebbe essere l’obiettivo degli interpreti. Tali commenti rispecchiano infatti appieno l’ideologia più diffusa nel campo professionale dell’interpretazione, un’ideologia basata sul mito dell’interprete invisibile. Questo porta molti professionisti a dare la neutralità per scontata, e a vederla come un dovere implicito del mestiere. Nonostante svariate ricerche empiriche abbiano dimostrato le molte pecche del “conduit model” gli interpreti continuano a ragionare secondo ciò che viene stabilito dai codici deontologici delle associazioni professionali (vedi Angelelli, 2004: 78-79).

È opportuno notare come le opinioni sopra citate siano state fornite da interpreti di conferenza. Alcuni di loro ritenevano che molte delle domande del questionario non fossero

applicabili al proprio lavoro in quanto essi non interagiscono con i clienti. Chiusi nelle loro cabine non si sentono parte dell'evento comunicativo. Tuttavia, si contraddicono da soli quando affermano che il loro compito è quello di facilitare la comunicazione ma che non interagiscono con i clienti. Studi sul ruolo dell'interprete hanno dimostrato come egli interagisca con gli altri partecipanti sia durante le interazioni faccia a faccia che in quelle a distanza (vedi Angelelli, 2004: 80).

Continuando con i risultati dello studio condotto da Claudia Angelelli, tra coloro i quali hanno espresso commenti aggiuntivi al questionario, un solo partecipante si è schierato nettamente contro il concetto di invisibilità. Egli afferma:

I had been told during my training years to “Simply transfer the information”, I had been told that the interpreter should not interfere with the message or that nobody is interested in what we [interpreters] think [...] I have learned that, very often, I have to explain, simplify, repeat, check and double-check. [...] I have discovered that in every aspect of interpreting the interpreter is in charge, even in very formal meetings. He decides what words to choose, what is culturally appropriate, what needs to be explained. (Angelelli, 2004: 81)

In generale, l'interpretazione che Claudia Angelelli da ai risultati del suo studio è che gli interpreti, in tutti gli ambiti lavorativi analizzati, ritengono di avere un certo grado di visibilità (che ovviamente è variabile all'interno dello spettro visibilità/invisibilità, ma comunque è percepito da tutti). In particolare gli interpreti reputano di essere partecipanti attivi in quanto capaci di: “building trust, facilitating mutual respect, communicating affect as well as message, explaining cultural gaps, controlling the communication flow, and/or aligning with one of the parties to the interaction in which they participate” (Angelelli, 2004: 82). In aggiunta, i partecipanti hanno una diversa percezione del proprio ruolo in base al contesto in cui operano. Gli interpreti in ambito sanitario si ritengono molto più visibili rispetto agli interpreti giudiziari o di conferenza. Corroborano tale interpretazione le metafore che i primi utilizzano per descrivere il proprio ruolo: lungi dal ricalcare le analogie analizzate nel paragrafo precedente (le quali si basano sull'idea dell'interprete visto come attore passivo nel processo comunicativo), le espressioni utilizzate dagli interpreti in ambito sanitario indicano una percezione di sé più visibile e pro-attiva, essi paragonano il proprio lavoro a quello di un detective (“who searches for the necessary answer”), di un minatore (“who excavates until the answer is found”) e di un gemmologo (“who must possess the ability to

distinguish relevant information (diamond) from the less relevant information (dirt)”) (vedi Angelelli, 2004: 19-20).

Posto che nell’ambito dell’interpretazione persiste un sistema ben radicato di credenze e stereotipi, i risultati della ricerca di Claudia Angelelli acquisiscono maggior importanza in quanto capaci di intaccare il mito dell’interprete invisibile. Il suo studio le ha permesso inoltre di stabilire che la percezione del proprio ruolo da parte degli interpreti è influenzata, più che da fattori sociali, dal setting in cui lavorano. Concludo citando le parole dell’autrice, la quale, in due sedi diverse, auspica che in futuro, grazie ad un approccio che tenga in conto le reali condizioni di lavoro e alla ricerca, si possa raggiungere una miglior consapevolezza del ruolo di coloro i quali non dovrebbero mai essere etichettati come invisibili: “Even if the myth of invisibility is still prevalent, reality (and research) shows that interpreters [...] actually assume a very active and visible role as agents in interlingual/intercultural communication” (Angelelli, 2015: 215) e “My hope is that this work begins to shed some light on interpreters’ on-the-job struggles and challenges, in order to better understand their complex and important social role” (Angelelli, 2004: 99).

1. 3. L’interprete diventa visibile

L’interprete percepito come attore invisibile acquisisce visibilità nel momento in cui diventa oggetto di una rappresentazione artistica. Sono molte le forme d’arte che hanno raffigurato l’interprete nel corso della storia, dalla pittura alla fotografia, dalla letteratura al teatro, dalla scultura al cinema. Sarebbe indubbiamente interessante poterle indagare tutte. Sfortunatamente, per ragioni di tempo e spazio, in questo lavoro dovrò attenermi semplicemente ad accennare alle due espressioni artistiche che ho ritenuto più attinenti alla mia linea d’analisi: il cinema e la letteratura. Ho scelto la prima perché, tra tutte le forme d’arte, è indubbiamente quella che possiede la capacità di raggiungere il più vasto numero di persone, e può quindi contrastare l’invisibilità legata alla figura dell’interprete, rendendola visibile agli occhi del grande pubblico. La ragione per cui ho scelto invece la letteratura è piuttosto ovvia, quest’ultima è la forma d’arte più pertinente alla mia dissertazione, posto che successivamente analizzerò la rappresentazione dell’interprete nel romanzo *Corazón tan blanco* di Javier Marías.

La produzione letteraria e cinematografica che ritrae l'interprete è molto vasta. Per avere una prima panoramica del numero cospicuo delle opere in questione, basta semplicemente consultare la voce di Wikipedia intitolata "List of language interpreters in fiction" al seguente link:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_language_interpreters_in_fiction. Qui vengono elencati i film in cui compare la figura dell'interprete a partire dal 1956, mentre la lista dei romanzi risale addirittura fino al 1893. Anche l'associazione professionale degli interpreti di conferenza AIIC fornisce sul proprio sito una lista di film nei quali viene ritratto l'interprete, anch'essa parte dal 1956 ed arriva fino ai giorni nostri (vedi <https://aiic.net/page/6331>).

Jesús Baigorri Jalón in "Los intérpretes en el cine de ficción: una propuesta de investigación" sottolinea come il cinema e l'interpretazione siano tra loro interconnessi. Ad esempio, spiega come fu proprio quando il processo di Norimberga venne trasmesso dai notiziari cinematografici che la professione dell'interprete ottenne la sua prima vetrina agli occhi del mondo. Tuttavia, la consapevolezza dell'esistenza di tale professione si è consolidata soprattutto grazie ad opere di finzione molto più recenti.

L'autore ritiene che l'analisi delle opere cinematografiche possa essere molto utile dal punto di vista didattico e cita, a questo proposito, le parole di Cronin:

If we want to understand how translators and interpreters are seen to function in cultures and societies, it seems legitimate to investigate not only actual working conditions, rates of pay and training or educational opportunities for the profession but also the manner in which they are represented in cultural or imaginary artefacts. Indeed, a greatly neglected resource in the teaching of translation theory and history is cinema, whose familiarity and accessibility make it a compelling form of instruction for undergraduates and postgraduates who often possess a broad cinematographic knowledge base and highly developed visual literacy. (Cronin, 2006: 116 in Baigorri, 2011)

Successivamente passa ad analizzare tre film di Hollywood distanti tra loro nel tempo ma accomunati dalla presenza della figura dell'interprete (vedi Baigorri, 2011). In particolare, uno di questi, è *The Interpreter*, diretto dal regista Sydney Pollack, la cui protagonista è un interprete di conferenza (proprio come Juan in *Corazón tan blanco*). Baigorri mette in luce il fatto che, nonostante il titolo del film possa indurre lo spettatore a pensare che il film abbia a che fare soprattutto con l'interpretazione, in realtà si tratta un thriller in cui la professione occupa "un porcentaje ínfimo del largometraje". Tuttavia bisogna ammettere che questo è uno dei film che più ha dato visibilità alla figura dell'interprete.

L'autore infine conclude che i personaggi-interpreti sono sì ispirati alla realtà, ma restano sempre e prima di tutto frutto della finzione. Ad esempio, il personaggio di Nicole Kidman in *The interpreter* “tiene poco que ver con la intérprete típica de las Naciones Unidas”. Ciò non toglie che l'interpretazione nelle opere cinematografiche sia un tema tanto interessante quanto ancora poco indagato, l'autore indica tutta una serie di possibili linee di ricerca future in questo campo, ricerche che, a suo avviso “pueden resultar apasionantes” (vedi Baigorri, 2011).

Un altro autore che si è occupato della rappresentazione cinematografica di traduttori ed interpreti è Michael Cronin. Nel suo libro *Translation goes to the movies* (2009) analizza otto film in cui i personaggi devono fare i conti con le barriere linguistiche che impediscono la comunicazione. Particolarmente interessante, alla luce di quanto visto fino ad ora rispetto alla tematica visibilità/invisibilità dell'interprete, è il quinto capitolo del libro “The empire talks back” (vedi Cronin, 2009: 108-133) nel quale l'autore indaga la presenza della traduzione tra diverse lingue nella saga di *Star Wars*. In questi film appare, infatti, un interprete dalle capacità sovrumane. Non a caso, non si tratta di un essere umano ma del droide C-3PO, capace di comprendere ed esprimersi in sei milioni di forme di comunicazione. Non si parla in questo caso solo ed unicamente di sistemi linguistici in quanto C-3PO è anche in grado di comunicare con navicelle spaziali ed altri robot che utilizzano sistemi di comunicazione non identificabili come linguistici. Vediamo come, dall'analisi che Cronin fa della figura di C-3PO, emergano molti dei luoghi comuni normalmente associati alla professione dell'interprete. Ne *Il ritorno dello Jedi* C-3PO inizia a parlare il dialetto primitivo degli Ewok e questi passano dall'essere ostili nei suoi confronti a venerarlo. Il droide afferma “they seem to think that I am some kind of God” (vedi Cronin, 2009: 109). Questo episodio è ricollegabile alla percezione che le persone avevano dell'interprete nell'antica Grecia esposta in precedenza. Nonostante la sua estrema intelligenza e le sconfinite conoscenze da lui possedute, C-3PO resta un mero strumento: ne *L'impero colpisce ancora* Han Solo obbliga l'interprete a connettersi ad una navicella spaziale, la celeberrima Millennium Falcon, affinché possa comprendere quale guasto ne sta impedendo il corretto funzionamento. C-3PO è, in questo senso, solamente uno strumento, un canale, una macchina, senza alcuna volontà né libero arbitrio, e rispecchia alla perfezione la metafora del “conduit model”. Il droide è inoltre estremamente servizievole, quasi sottomesso agli esseri umani protagonisti della saga. Ciò si intuisce quando C-3PO si rivolge a loro, perché lo fa utilizzando sempre delle espressioni idiomatiche che suggeriscono il suo stato di subordinazione (ad esempio usa

“padron Luke” ogniqualvolta deve dirigersi a Luke Skywalker). Questo aspetto ricorda quanto detto da Wadensjö sull’interprete come “non-person” (vedi sezione 1. 2.). C-3PO fornisce anche una dimostrazione della propria percezione di sé, quando afferma: “I’m not much more than an interpreter” (Cronin, 2009: 111), confermando quanto esposto da Angelelli, ovvero che la percezione che gli interpreti hanno di loro stessi sta alla base del perpetuarsi della metafora del “conduit model” (vedi Angelelli, 2004: 22). L’interprete droide può essere visto, inoltre, come “the man in the middle” descritto da Anderson (vedi Anderson, 1976: 211) in quanto si ritrova spesso a dover mediare tra diverse parti in conflitto tra loro e, come sottolinea Cronin, “he becomes a vicarious object of abuse for difficulties the characters encounter in their contacts with each other. The message and the messenger become one and the consequences are rarely comforting” (Cronin, 2009: 111). Infine Cronin, in linea con le conclusioni di Angelelli sopra citate (vedi Angelelli, 2004), dimostra che, pur essendo descritto come un mero strumento ed avendo un percezione di sé che riflette tale idea, C-3PO è un mediatore attivo. Affidare la traduzione ad un robot presuppone la concezione di tale attività come di un qualcosa di meccanico, una mera trasposizione da un codice all’altro. Ma l’atteggiamento del drone contraddice questa visione semplicistica della traduzione, egli non si mantiene freddo e distaccato, al contrario, è molto sensibile e pienamente cosciente delle conseguenze che le sue traduzioni potrebbero avere. Insomma ha un’altissima consapevolezza metacomunicativa. Non si attiene rigidamente al concetto di fedeltà della resa ma modifica il messaggio adattandolo al suo interlocutore (per esempi in tal senso vedi Cronin, 2009: 114-115). Ecco come l’autore sottolinea questa doppia valenza della figura di C-3PO:

The protocol droid could be seen at one level as a “machine translator” he is after all a robot, but it is his dual attributes, translation and diplomacy, which bring the machine to life [...] his very activity as an interpreter shows that he too is capable of exercising [...] empathy, in his careful imagination of the consequences for those around him of the words he has to interpret [...] It is a robot who paradoxically reminds us most forcefully of what it means to be human when engaged in the act of translation. (Cronin, 2009: 115)

Per quanto riguarda la letteratura, Dörte Andres (2015: 159-161) spiega come, prima dell’inizio del ventesimo secolo, gli interpreti siano stati rappresentati solo raramente nei testi letterari e, quando ciò è accaduto, erano ritratti soprattutto in situazioni di guerra (questa tendenza ritornerà in auge nel ventunesimo secolo). Tra il 1960 e il 1990, il numero di opere di finzione nelle quali compare la figura dell’interprete è aumentato in modo considerevole e moltissimi altri sono stati pubblicati nel corso degli anni novanta. Dall’inizio del ventunesimo

secolo c'è stato un ulteriore aumento in tal senso. Come affermato in una recensione del thriller di John le Carré, *The mission song*, apparsa in un quotidiano tedesco, gli interpreti “appears to have become a key figure of modern-day global society” (Andres, 2015: 159). Sempre più spesso, infatti, gli interpreti sono passati dall'essere personaggi secondari, a ricoprire il ruolo di protagonisti, questo grazie agli scrittori che hanno “scoperto” l'interprete come figura ideale attraverso la quale indagare tutta una serie di tematiche quali: migrazioni, culture ibride, identità, conflitti culturali, percezione di sé, relazione tra linguaggio e potere, comprensione ed incomprensione, tra le altre. L'immagine dell'interprete è volutamente modellata in base agli obiettivi letterari dell'autore, a questo scopo Andres avverte che “stereotypes and prejudices are propagated if they help to enforce the author's message” (Andres, 2015: 160). Nel complesso, gli interpreti sono spesso rappresentati come individui in continua lotta, alla ricerca di un modo per superare la divisione esistente tra due mondi diversi, in uno stato permanente di non-appartenenza. A causa della loro natura “nomade” e multilingue, gli interpreti sono spesso raffigurati come persone prive di legami emotivi, persone vuote, divise nel profondo tra diversi “(life)worlds”. La ricerca dell'identità è uno dei temi più trattati nei romanzi che hanno come protagonisti gli interpreti. L'incontro con altre culture e lingue da luogo ad un senso di non-appartenenza. Pochi sono gli autori che vedono il multi-culturalismo come fonte di crescita personale. L'idea più ricorrente è quella dell'interprete che viene “travolto” dalle diverse lingue che padroneggia, soprattutto quando lavora in simultanea. Egli diventa una macchina (ancora una volta ritorna il “conduit model”) che automaticamente “sputa” parole immagazzinate nel proprio cervello. Parlare in lingua straniera permette all'interprete di disconnettere la mente dalla continua lotta che lo affligge, l'interpretazione diventa così un mezzo per colmare il vuoto interiore. Un altro tema molto presente nei romanzi in questione è quello dell'abuso di potere da parte dell'interprete. La mancanza di controllo sull'operato di quest'ultimo e le manipolazioni del contenuto dei messaggi enunciati dagli interlocutori è, tra gli altri, al centro del romanzo di Javier Marías, e non a caso la relazione tra linguaggio, potere e verità è il filo conduttore di *Corazón tan blanco*. Andres successivamente constata quanto sia esiguo il numero di romanzi che descrivono l'interprete come psicologicamente stabile, entusiasta del proprio lavoro e rispettoso dei codici deontologici, fornendo infine un ampio resoconto di quali sono i romanzi che sviluppano le diverse tematiche citate in questo paragrafo (vedi Andres, 2015: 159-161).

Anche Ingrid Kurz e Klaus Kaindl indagano la rappresentazione di traduttori ed interpreti nelle opere letterarie di finzione nel libro *Wortklauber; Sinnverdreher; Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe* (2005). In

tale volume sono raccolti saggi di ventidue interpreti e traduttori professionisti che analizzano ventisei romanzi divisi in due categorie: romanzi che hanno come protagonista un traduttore e romanzi il cui personaggio principale è un interprete. Per quanto riguarda l'interpretazione i romanzi considerati sono i seguenti: Liselotte Marshall *Tongue-tied*, Ingeborg Bachmann *Simultan*, Abdelkebir Khatibi *Un été à Stockholm*, Suki Kim *The interpreter*, Jonathan Safran Foer *Everything is illuminated*, Jesús Díaz *Siberiana*, Jhumpa Lahiri *Interpreter of Maladies*, Ágnes Gergely *A tolmács*, György Dalos *Der Versteckspieler*, Michael Frayn *The Russian Interpreter*, Christine Arnothy *Toutes les chances plus une*, Doris Lessing *The Summer before the Dark*, Javier Marías *Corazón tan blanco*, Sir Arthur Conan Doyle *The Greek Interpreter*, Suzanne Glass *The interpreter*.

Il saggio che commenta il romanzo di Marías è firmato da Sergio Viaggio. Riprenderò l'analisi che Viaggio fa di *Corazón tan blanco* nel terzo capitolo di questo lavoro. Per ora esporrò soltanto alcune considerazioni generali che si applicano a tutti i saggi raccolti nel libro di Kurz e Kaindl. I due autori nell'introduzione al libro espongono la premessa secondo la quale la finzione potrebbe fornire dati interessanti sull'idea e la percezione che dell'interpretazione si ha in un determinato contesto socio-culturale. La relazione tra finzione e realtà è molto complessa. Un paragone tra i diversi approcci di finzione, esperienza pratica e ricerca possono svelare contraddizioni, elementi in comune e stabilire parallelismi tra le rappresentazioni letterarie, pratiche e scolastiche dell'interpretazione e mostrare fino a che punto la rappresentazione dell'interprete nei romanzi si possa collocare all'interno di uno spettro di possibilità che sembrano realistiche, anche se non si sono ancora realizzate (vedi Kurz; Kaindl, 2005: 9-11).

Stenzl (2006: 240-244) sottolinea come le tematiche più discusse nei saggi raccolti nel libro sopracitato siano l'identità, la lealtà e l'etica professionale. L'autrice avverte del fatto che trarre conclusioni sulle percezioni o sulle conoscenze di qualcuno a partire da un'opera di finzione può essere molto rischioso. Bisognerebbe, piuttosto, accettare la finzione per ciò che è: finzione. Quest'ultima può influenzare e riflettere le percezioni e gli stereotipi di una società, quindi da un lato sembrerebbe lecito lamentarsi di una rappresentazione stereotipata da parte di autori ignoranti che tracciano ritratti irrealistici, ma il punto è che gli scrittori non scrivono romanzi per dare un fedele resoconto della realtà delle cose. Negli ultimi anni gli interpreti e i traduttori sono divenuti più visibili grazie alle opere di finzione. La crescente consapevolezza dell'importanza della traduzione nella comunicazione interculturale è individuabile nel cambiamento che tali rappresentazioni hanno subito nel tempo. Gli interpreti

e i traduttori sono molto interessati a ciò perché il modo in cui la professione è percepita influenza non solo il loro status e il loro reddito ma può addirittura influenzare la percezione che essi hanno di sé. È dunque comprensibile che vogliano correggere gli elementi presenti nelle opere di finzione che considerano meri pregiudizi negativi sul proprio lavoro. Tuttavia facendo ciò si rischia che un atteggiamento così ansiogeno e difensivo nei confronti di opere di finzione finisca solo per confermare lo stereotipo dell'interprete privo di identità e dunque di fiducia in se stesso.

Smith (2007) aggiunge alle considerazioni fatte da Stenzl sulla prevalenza della tematica dell'identità, il fatto che gli interpreti descritti nei romanzi analizzati in *Wortklauber; Sinnverdreher; Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe* (Kurz; Kaindl, 2005) sembrano tutti degli "interpreti nati": tutte le lingue che sanno le hanno apprese senza compiere alcuno sforzo, o in base al luogo di nascita, o per osmosi. Pochi autori sembrano avere la consapevolezza del fatto che la maggior parte degli interpreti deve imparare le proprie lingue di lavoro da zero e aggiungere a ciò una solida formazione in interpretazione prima di poter svolgere la professione. Anche Smith è consapevole della tendenza degli interpreti a giudicare in modo critico come il loro ruolo viene dipinto nelle varie opere di finzione, infatti afferma:

The editors of this collection of essays know that we interpreters enjoy seeing ourselves depicted in book or film yet cannot help judging the accuracy of any description of our profession or its practitioners, even if the interpreter is no more than a convenient hook on which to hang the story within the confines of artistic licence. (Smith, 2007)

Personalmente credo che l'apprensione di molti interpreti professionisti in questo senso sia strettamente connessa al tema dell'invisibilità. Se il grande pubblico non ha un'idea ben chiara della professione, posto che non è certo tra le più note, nel momento in cui l'interprete viene descritto in un determinato modo all'interno di un'opera di finzione, si potrebbe pensare che le persone siano più facilmente influenzabili e che possano basare la propria rappresentazione mentale della figura dell'interprete su ciò che hanno visto al cinema o letto nei romanzi, non avendo un accesso altrettanto facilitato al ruolo dell'interprete nella realtà. Nelle prossime pagine di questo lavoro, analizzerò la figura dell'interprete nel romanzo di finzione *Corazón tan blanco*. È curioso notare, a conclusione di questa sezione, come il

concetto di invisibilità stia alla base della scelta di Marías di scrivere di un interprete. Chiamato a spiegare come mai molti dei protagonisti dei suoi romanzi sono interpreti o traduttori, l'autore ha affermato di voler raccontare di “personas que han renunciado a sus propias voces” (vedi <http://www.megustaleer.com/autor/javier-marias/0000022482/>).

2. Javier Marías

Javier Marías è uno scrittore, giornalista, traduttore e saggista spagnolo di fama internazionale. Nato il 20 settembre del 1951 a Madrid, nel quartiere di Chamberí, è il quarto dei cinque figli avuti dai coniugi Dolores Franco Manera, professoressa e Julián Marías Aguilera, filosofo. Marías inizia a scrivere giovanissimo, ad appena undici anni, per poter “seguir leyendo lo que le gusta” (vedi De Miguel; Blanca, 2001) e pubblica il suo primo romanzo *Los dominios del lobo* quando ha solo diciannove anni. Laureato all’Università Complutense di Madrid in lettere e filosofia nel 1973 ottiene anche la specializzazione in filologia inglese. Come traduttore, Marías traspone al castigliano opere di autori anglofoni del calibro di Hardy, Nabokov, O’Hara, Faulkner, Stevenson, Conrad, Yeats, Auden, Salinger, Ashbery e Browne, tra gli altri. Fra le opere da lui tradotte risalta “La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy”, ovvero la traduzione spagnola di “Tristram Shandy” di Laurence Sterne, vincitrice del Premio Nacional de Traducción nel 1979.

La casa editrice Alfaguara, nella pagina web dedicata a Javier Marías riassume come segue la vasta produzione dell’autore ed elenca i premi a lui conferiti durante la sua lunga carriera:

Javier Marías (Madrid, 1951) es autor de *Los dominios del lobo*, *Travesía del horizonte*, *El monarca del tiempo*, *El siglo*, *El hombre sentimental* (Premio Ennio Flaiano), *Todas las almas* (Premio Ciudad de Barcelona), *Corazón tan blanco* (Premio de la Crítica, Prix l’Oeil et la Lettre, IMPAC Dublin Literary Award), *Mañana en la batalla piensa en mí* (Premio Fastenrath, Premio Rómulo Gallegos, Prix Femina Étranger, Premio Mondello di Palermo), *Negra espalda del tiempo*, de los tres volúmenes de *Tu rostro mañana: 1 Fiebre y lanza* (Premio Salambó), *2 Baile y sueño*, *3 Veneno y sombra y adiós*, de *Los enamoramientos* (Premio Tomasi de Lampedusa, Premio Qué Leer) y *Así empieza lo malo*; de las semblanzas *Vidas escritas* y *Miramientos*; de los relatos *Mala índole* y de la antología *Cuentos únicos*; de homenajes a Faulkner y Nabokov y dieciocho colecciones de artículos y ensayos. En 1997 recibió el Premio Nelly Sachs, en Dortmund; en 1998 el Premio Comunidad de Madrid; en 2000 los Premios Grinzane Cavour, en Turín, y Alberto Moravia, en Roma; en 2008 los Premios Alessio, en Turín, y José Donoso, en Chile; en 2010 The America Award en los Estados Unidos; en 2011 el Premio Nonino, en Udine, y el Premio de Literatura Europea de Austria; en 2012 el Premio Terenci Moix, y en 2015 el Premio Bottari Lattes Grinzane, todos ellos por el conjunto de su obra.

(<http://www.megustaleer.com/autor/javier-marias/0000022482/>)

Le opere di Javier Marías sono state tradotte in quarantatré lingue e pubblicate in cinquantacinque paesi, con più di otto milioni di copie vendute. Nel 2011, la prestigiosa casa editrice inglese Penguin ha inserito sette libri di Marías (cinque romanzi, un libro di racconti e uno di saggi) nella collezione Modern Classics, facendo dell'autore il sesto scrittore in lingua spagnola ad entrar a farne parte dopo Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda e Octavio Paz

(vedi http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/20/actualidad/1319061615_850215.html).

Javier Marías, inoltre, è stato professore di letteratura spagnola e di teoria della traduzione all'Università di Oxford (1983 - 1985) e professore di teoria della traduzione all'Università Complutense di Madrid (1987 - 1992). In qualità di giornalista ha collaborato con testate spagnole e latino americane come il quotidiano *El País*, il supplemento del Grupo Correo, *El semanal*, e la rivista messicana *Letras Libres*. Il fatto che Javier Marías sia un grandissimo letterato, influente e stimato è stato riconosciuto dalla Real Academia Española che l'ha nominato suo membro il 29 giugno del 2006. L'autore ne è entrato a far parte ufficialmente il 27 aprile del 2008. Già nel 1994 l'Accademia aveva proposto a Marías di entrare a farne parte ma egli aveva rifiutato l'offerta visto che suo padre faceva parte di tale istituzione.

Per quanto riguarda il romanzo analizzato in questo lavoro, *Corazón tan blanco* viene pubblicato in Spagna nel febbraio del 1992, riscuotendo un grande successo di pubblico e critica, tanto che quest'ultima definirà Marías uno dei migliori scrittori dei nostri tempi. Il romanzo vince il Premio de la Crítica e il Prix L'Oeil et la Lettre l'anno successivo. Nel 1996 *Corazón tan blanco* viene pubblicato in Germania e in solo due settimane raggiunge le centomila copie vendute. Parte di questo strepitoso successo si deve agli elogi che del libro vengono fatti in un programma televisivo in cui il critico Marcel Reich-Ranicki afferma “[Javier Marías] Es uno de los mayores autores vivos del mundo [...] Está a la altura de Gabriel García Márquez y su nivel literario no tiene comparación actualmente con otros autores contemporáneos” (De Miguel; Blanca, 2001). Anche il critico tedesco Paul Ingendaay, dalle pagine del quotidiano *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, si unisce agli elogi, e il romanzo resta per mesi in cima alla classifica dei libri più venduti in Germania. La popolarità del romanzo arriverà a tal punto che l'attore tedesco Axel Milberg presterà la sua voce per la versione audio-libro dell'opera. L'anno successivo, la New York Public Library inserisce *Corazón tan blanco* tra i 25 titoli più importanti pubblicati negli Stati Uniti nel 1996.

Javier Marías, nel 1997, riceve il premio IMPACT: Premio internazionale di letteratura assegnato dal Trinity College di Dublino. Nel febbraio del 2017 la casa editrice Alfaguara pubblica un'edizione commemorativa in occasione del venticinquesimo anniversario di *Corazón tan blanco*. Oltre al romanzo, preceduto da un prologo di Javier Marías, è stato realizzato un volume, intitolato *No he querido saber*, nel quale si ripercorre la vita editoriale del libro, con interviste all'autore e immagini del manoscritto corretto. Dal 1992 ad oggi, *Corazón tan blanco* è stato pubblicato in 44 paesi, tradotto in 37 lingue e ne sono state vendute complessivamente 2,3 milioni di copie (<https://javiermariasblog.wordpress.com>).

2. 1. Un autore *internazionale*

Javier Marías, secondo i manuali di storia della letteratura spagnola, appartiene alla “generación del 68”, una generazione di scrittori nati tra il 1937 e il 1951, che iniziano la loro carriera letteraria verso la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta. Tuttavia egli afferma di appartenere alla generazione “de los novísimos o del 70” (Marías, 1984: 51). Questa generazione di scrittori spagnoli è caratterizzata da una forte volontà di aggiornarsi, conoscere tematiche nuove e meno convenzionali e soprattutto esplicita la necessità di aprirsi all'estero, ad altre tradizioni letterarie e di incorporare nuove tecniche di scrittura per entrar a far parte delle correnti internazionali. Tutto ciò accompagnato da un netto rifiuto della tradizione letteraria spagnola precedente (De Peretti, 2016: 119-120). Nel suo articolo intitolato “Desde una novela no necesariamente castiza”, Marías afferma che la sua generazione ha crocifisso i propri progenitori: “nuestra generación [...] no sólo asesinó a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y los tatarabuelos” (Marías, 1984: 51). E, riferendosi al suo primo romanzo, ammette:

Yo no quería hablar de España [...] [tenía] la conciencia de no desear escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español. [...] la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista. (Marías, 1984: 49)

Ma a cosa era dovuta questa necessità di rompere con la tradizione letteraria spagnola che li aveva preceduti? Secondo Alexis Grohmann, rispondere a questa domanda è fondamentale per capire il percorso di Marías e il suo sviluppo letterario:

[...] it is indispensable to understanding Marías's novelistic evolution as a whole, as it has a determining influence on his development, not least through the pivotal significance form and style acquire in his work from the outset [...] Thus, in order to understand Marías's development and why he turns his back on Spanishness and realism, and places the emphasis of his novels on form and style, rather than on themes or messages, on the *how* rather than the *what*, as well as in order to understand the significance of the tentative and gradual turn to Spain in his later novels, I think it is important that we remind ourselves to what he, together with many of his contemporaries, was in great part reacting. (Grohmann, 2002: 7)

Cristina De Peretti (2016: 121-122) evidenzia come da un lato l'autore adduca ragioni strettamente letterarie per giustificare questo rifiuto, che è tanto personale quanto condiviso dai suoi colleghi: il romanzo spagnolo all'epoca era caratterizzato da un realismo che aveva stancato i giovani scrittori, attirati invece dalle tradizioni letterarie straniere (francese, inglese, tedesca, russa o nordamericana) e soprattutto la produzione letteraria nazionale aveva come oggetto solo ed esclusivamente la Spagna, sia per le tematiche affrontate che per quanto riguardava l'ambientazione dei romanzi.

Para los escritores nacidos después de 1939 [España] tenía aproximadamente el mismo interés que Alemania como tema, Portugal como tema o el tema de Uruguay. Como motivo literario, como algo que poner al lado de los grandes temas novelísticos tradicionales (la muerte, la soledad, el miedo, la guerra, la traición, el amor y cosas por el estilo), nos parecía paupérrimo y levemente ridículo. (Marías, 1984: 49-50)

Una produzione letteraria che poteva essere tacciata di campanilismo e quindi in netto contrasto con le aspirazioni internazionali dei "novísimos":

[...] the Spanish novel was, generally speaking, firmly and more or less exclusively rooted in Spanish reality. Its realism, its attempts mimetically to reflect Spanish reality, its treatment of Spain as a problem and theme, meant that the novel became inextricably linked with Spain and notions of Spanishness, leaving itself open to the charge of parochialism [...] and provincialism. (Grohmann, 2002: 11)

Dall'altro lato la tradizione letteraria precedente viene respinta e rinnegata perché percepita come inscindibile dal franchismo. I romanzi scritti dagli autori delle generazioni precedenti erano visti come "el fiel reflejo de la situación de indigencia intelectual que vivía la España de Franco" (Marías, 1984: 50). Ribellarsi allo status quo spagnolo dell'epoca significava rinnegare il sistema all'interno del quale questi scrittori erano cresciuti e si erano istruiti:

Era la nuestra la primera [generación] que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa educación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre, sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro. [...] llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista. Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo. (Marías, 1984: 50-51)

Ecco come Grohmann schematizza in modo chiaro e diretto le associazioni compiute da questi scrittori:

Marías and the *novísimos* saw these elements as part of an interrelated chain: Spain, Francoism, nation, patriotism, essentialism, Spanishness, *casticismo*, realism, mimesis, and *costumbrismo* formed the net from which they wanted to escape. (Grohmann, 2002: 17)

Questo rifiuto e questa resistenza al regime si traducevano sì in impegno politico (i “novísimos” manifestavano contro il franchismo nelle aule universitarie, nelle riunioni clandestine, negli scontri con la polizia, eccetera) ma quest’ultimo non diventava mai oggetto delle opere letterarie (vedi De Peretti, 2016: 122-123).

Una volta seppelliti gli antenati i “novísimos” sono “libres de abrazar cualquier tradición [literaria]” (Marías, 1984: 51). Ciò è visibile nella produzione letteraria ma il paese non sembra essere pronto ad accettare le loro opere. Il loro atteggiamento nei confronti della madre patria, infatti, non viene accolto favorevolmente dalla critica spagnola, come ricorda Marías stesso:

Fuimos llamados exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes (todo ello, por supuesto, como insulto), e incluso, en mi caso, algo tan malsonante pero supongo que vallisoletano, castizo y cheli como “anglosajonijodido”. (Marías, 1984: 52)

A questa lista Alexis Grohmann aggiunge: “*frívolos, escuela del sandal*, or the less imaginative *maricones* and, in Marías’s case, also *angloaburrado* and *anglosajonijodido*” (Grohmann, 2002: 14). Ciò che veniva rimproverato a questo gruppo di scrittori era il loro “desarraigo” (De Peretti, 2016: 123) ossia il fatto che non si curassero del proprio paese, di quello che accadeva attorno a loro e che non scrivessero a proposito di argomenti legati alla loro quotidianità. Inoltre c’è una contraddizione fondamentale riguardo l’atteggiamento dei

“novísimos”: essi anelavano l'estero in tutto e per tutto, tuttavia continuavano a scrivere in spagnolo e a pubblicare in Spagna (vedi De Peretti, 2016: 123).

Le opere dell'autore che più si allontanano dalla realtà spagnola sono senza dubbio i suoi primi due libri, pubblicati rispettivamente nel 1971 e nel 1973 “aunque con fecha de 1972” (Marías, 1984: 52). Il primo romanzo di Javier Marías, *Los dominios del lobo*, è a sua detta:

Una combinación de trepidantes relatos de aventuras que transcurrían íntegramente en Estados Unidos y que suponían tanto una parodia como un homenaje al cine de Hollywood de los años 40 y 50 y a una indiscriminada serie de escritos norteamericanos que había ido leyendo sin orden, concierto ni respeto y que incluía desde un Faulkner visto con ojos folklóricos hasta John O'Hara, desde un Hammett indisoluble del rostro de Humphrey Bogart hasta la sombría Flannery O'Connor, desde un Melville sin ningún simbolismo hasta el novelista lógico-policíaco S. S. Van Dine. (Marías, 1984: 48);

La acción de mi primer libro transcurre íntegramente en los Estados Unidos y los personajes son, asimismo americanos, y además esa América representada no se pretende real, sino literaria y cinematográfica. Por este motivo este libro recibió en su día algunas censuras de críticos y escritores que me reprocharon no ocuparme de mi país, de mis experiencias, de mi entorno, de mi “realidad”. (Marías, 1987: 64)

Le radici di quest'opera sono da ricercarsi soprattutto nel cinema, De Peretti (2016: 124) afferma che per scrivere questo suo primo romanzo, oltre alle fonti letterarie sopracitate, Marías trascorre i mesi di luglio e agosto del 1969 a Parigi, ospite dello zio Jesús Franco, regista cinematografico. Il giovane Javier non visiterà le biblioteche né gli archivi della capitale francese, bensì le sue filmoteche. Vede ottantacinque film nordamericani degli anni trenta, quaranta e cinquanta durante il suo soggiorno parigino e torna a Madrid con il romanzo praticamente ultimato.

Il secondo romanzo di Javier Marías, *Travesía del horizonte* è “un nuevo homenaje y una nueva parodia – mucho más consciente ahora –, de la novela eduardiana en esta ocasión, particularmente de Joseph Conrad y Henry James, con unas gotas de Conan Doyle” (Marías, 1984: 52). Come sottolinea Ilse Logie (2001: 68-69) l'autore ammette di aver attraversato una fase di “ávido mimetismo” e riconosce che i suoi primi due romanzi ricalcano eccessivamente stili altrui. L'utilizzo di uno stile che tende molto alla mera imitazione è riscontrato anche da Grohmann:

[...] whilst endeavouring to connect with Western culture [...] Marías's first two novels, [were] characterized by strong metafictional (metapoetic) and intertextual elements, self-reflexive imitation [...] of both popular [...] and high cultural forms, whose boundaries they [the "novísimos"] blurred – the fascination with Hollywood cinema as a referent is very pronounced. (Grohmann, 2002: 13)

ma lo studioso non ne dà un'opinione necessariamente negativa, anzi identifica i primi due libri di Marías come i precursori di una vera e propria tendenza che si svilupperà negli anni ottanta:

His first two novels are the most extravagantly extraterritorial and imitative of foreign texts published in the 1970s. They also foreshadow a more general trend of cosmopolitan Spanish novels set abroad which evidence the impact of foreign literatures that became widespread in the 1980s. (Grohmann, 2002: 18)

Marías, nonostante riconosca di aver imitato in larga misura opere di altri autori, continua a rifiutare i giudizi negativi che alle sue prime due opere furono rivolti all'epoca. La critica infatti evidenziò l'abuso di riferimenti alieni, il tono freddo e asettico, come se si trattasse di una traduzione di testi altrui e soprattutto tacciava l'autore di mancanza di personalità. Marías rivendica l'importanza delle sue prime opere sostenendo che l'imitazione degli autori anglosassoni è stata una fase cruciale di addestramento, di formazione e che tali modelli lo hanno aiutato a forgiare la sua singolarità, l'inconfondibile voce propria che lo contraddistingue e lo stile della sua prosa (vedi Logie, 2001: 68-69).

Infatti, questa propensione per le ambientazioni estere e l'imitazione di modelli stranieri rappresenta solo una prima fase dello sviluppo artistico di Marías:

[...] era evidente que aquella actitud "extranjerizante a ultranza" no podía durar eternamente. Yo deseaba que en España fuera posible – y no una extravagancia – escribir una novela no necesariamente castiza, pero tampoco tenía particular empeño en cultivar una novela obligadamente extraterritorial. Después de la publicación de mi segundo libro [...] vi con claridad que si seguía única y exclusivamente por ese camino paródico, corría el riesgo de convertirme en una especie de falso cosmopolita [...] sin embargo me había alejado tanto de mi [...] realidad, que no podía salvar las distancias rápidamente y de un salto. (Marías, 1984: 54-55)

L'autore accorcerà queste distanze gradualmente ma non rinuncerà mai del tutto al carattere internazionale dei propri romanzi. A partire dal suo quarto libro, *El siglo*, tutti i narratori-

protagonisti dei romanzi di Marías sono di nazionalità spagnola, ma sono sempre affiancati da personaggi provenienti da altri paesi. Come messo in rilievo da Gonzalo Navajas (2001: 48) “El narrador de Marías está situado, consciente e íntegramente, en un medio internacional. Sus novelas transitan con facilidad de un país a otro; una lengua a otra; de un modo cultural a otro”. Questo costante rimando ad una cornice internazionale è evidenziato anche da Cristina De Peretti:

Los personajes de las novelas de Marías se están desplazando con frecuencia no sólo de un país a otro sino también de una lengua a otra: español, inglés, italiano, francés. De una lengua a otra. Siempre más de una lengua. Ésta es, probablemente, una de las muchas características tan poco convencionales de la escritura de Marías. Aunque nunca ha dejado de escribir en español [...] un castellano en el que sin embargo Marías nunca ha dejado de injertar otras lenguas. (De Peretti, 2016: 126)

Le osservazioni appena esposte di Navajas e De Peretti sono perfettamente applicabili al romanzo da me analizzato. In *Corazón tan blanco* l'estero è molto presente. Durante il corso della narrazione il protagonista si trova in quattro paesi diversi. Oltre al suo paese d'origine, la Spagna, egli racconta di una notte trascorsa in un albergo a Cuba durante il suo viaggio di nozze (sequenze due e tre), e dei suoi soggiorni a New York (sequenze dieci, undici, dodici e tredici) e a Ginevra (sequenza quattordici) per motivi di lavoro. L'estero è strettamente correlato alla professione del protagonista:

No me preguntaba, por el viaje tampoco ni por mi trabajo o mis futuros desplazamientos a Ginebra o Londres o incluso a Bruselas”¹;

Durante casi un año, por el contrario, el año previo a nuestro matrimonio, habíamos procurado coincidir lo más posible, ella en Madrid cuando yo estaba en Madrid, ella en Londres cuando yo en Ginebra, e incluso un par de veces los dos en Bruselas al mismo tiempo. (CTB: 92);

No mucho después, como he dicho, pasado el viaje de novios y también el verano, hube de empezar a ausentarme por mi trabajo de traductor e intérprete (ahora más bien intérprete) en los organismos internacionales. [...] En otoño, a mediados de septiembre, da comienzo en Nueva York el periodo de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, que se prolonga durante tres meses, y allí hube de irme [...] en mi calidad de temporero (se necesitan unos cuantos durante la Asamblea), ocho semanas interpretando para luego volver a Madrid (CTB: 167);

¹ Marías, 2016: 141. D'ora in avanti, per indicare tutte le citazioni da MARÍAS, Javier, (2016), *Corazón tan blanco*, Barcelona: Penguin, utilizzerò la dicitura (CTB: pagina/e).

Mi siguiente viaje de ocho semanas fue a Ginebra en febrero [...] mis semanas de interpretación en la Comisión de Derechos Humanos del ECOSOC” (CTB: 245-247).

Tuttavia Juan non è l'unico personaggio del romanzo che si sposta per lavoro. Gli esempi seguenti riguardano Luisa, Ranz e il professor Villalobos:

Desde que me fui a Nueva York hasta que regresé de Ginebra, esto es, entre mediados de septiembre y casi finales de marzo, ella ha hecho un solo desplazamiento laboral, y no fue de semanas sino de días, a Londres para suplir al traductor oficial de nuestro conocido alto cargo (CTB: 245);

Pero no siempre estaba allí, también él había viajado mucho a cargo de instituciones y de individuos [...] Al cabo del tiempo era consejero de varios museos norteamericanos, entre ellos el Getty de Malibú, el Walters de Baltimore y el Gardner de Boston, también consejero de algunas fundaciones o delictivos bancos sudamericanos y de coleccionistas particulares, gente demasiado rica para venir por Madrid y por casa, era él quien se desplazaba a Londres o Zürich, Chicago o Montevideo o La Haya (CTB: 120);

Pero por buenas cantidades que Ranz fuera ganando e incrementando a través de Malibú, Boston y Baltimore, de Zürich, Montevideo y La Haya (CTB: 124);

Mi padre nos relató varias anécdotas para mi desconocidas, como la de un falsificador veneciano [...] o la del director de un banco de Buenos Aires, aficionado al arte (CTB: 231);

En una de sus visitas salimos a cenar con un amigo de mi padre, más joven que él y mayor que yo [...] que estaba en Ginebra una noche de paso. Camino de Lausana o Lucerna o Lugano, y supongo que en las cuatro ciudades tenía negocios oscuros o sucios que hacer [...] el profesor Villalobos [...] uno de los mayores intrigantes académicos y políticos de las ciudades de Barcelona, Madrid, Sevilla, Roma, Milán, Estrasburgo e incluso Bruselas (por descontado Ginebra; para su irritación, aún no tiene poder en Alemania ni en Inglaterra). (CTB: 249)

Inoltre i viaggi non sono esclusivamente viaggi di lavoro. Il protagonista inizia infatti a parlare di sé raccontando del suo viaggio di nozze:

Durante el mismo viaje de bodas (fuimos a Miami, a Nueva Orleans y a México, luego a La Habana)” (CTB: 26);

Como he dicho, este primer malestar me vino ya en la primera etapa del viaje de bodas, en Miami, ciudad asquerosa pero con muy buenas playas para recién casados, y se acentuó en Nueva Orleans y en México y aún más en La Habana. (CTB: 29)

E l'itinerario di tale viaggio viene ripetuto anche più avanti nel corso del romanzo:

Al poco de mi regreso de La Habana y México y Nueva Orleans y Miami tras mi viaje de bodas (CTB: 140).

L'estero pervade il romanzo e si manifesta non solo nelle ambientazioni o nei chiari riferimenti ai vari viaggi compiuti dai diversi personaggi, emerge anche nei dettagli e negli aneddoti come dimostrano i due esempi a continuazione:

Eso fue lo que le pregunté, sacando de mi bolsillo una pluma alemana que había comprado en Bruselas (CTB: 118)

En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945 (CTB: 123).

Dunque l'estero può essere considerato un elemento totalizzante nei primi romanzi dell'autore, un elemento che Marías cerca di attenuare ma che non scompare mai del tutto. In particolare, in *Corazón tan blanco*, nonostante il romanzo sia, come afferma Grohmann,

Corazón tan blanco is the second of Marías's novels to be explicitly set in Spain, the first one being *El hombre sentimental*, and the first one populated by mostly Spanish characters, all of whom also reside in Spain, in this case in Madrid. (Grohmann, 2002: 188)

l'estero è comunque molto presente, come si è visto, e può essere inteso, come ha sottolineato la critica, come una caratteristica fondamentale della prosa di Javier Marías.

2. 2. Uno scrittore traduttore

Si è già detto in precedenza (vedi 2.) che Javier Marías è anche traduttore. Secondo Ilse Logie (2001: 67) il rapporto dell'autore con la traduzione non ha nulla a che vedere con la visione tradizionale che oppone la creazione alla mera riproduzione. Per lui la traduzione è una modalità di rappresentazione che stimola e genera la creazione. Egli traduce opere di altri autori e le proprie, che cita costantemente. Nel suo articolo "Ausencia y memoria en la traducción poética" Javier Marías si pone il seguente quesito:

¿Es la traducción, en efecto, algo esencialmente distinto de la creación? ¿O bien cabría considerar la posibilidad de que en el fondo fueran una y la misma cosa – o cuando menos modalidades de una misma cosa – y que sus aparentes e insalvables diferencias fueran meramente de orden cuantitativo y por consiguiente secundarias e irrelevantes? (Marías, 1980: 187)

Per rispondere a tali domande egli prende in considerazione la visione più diffusa a riguardo, esplicitando la necessità di un ripensamento o, per lo meno, di una diversa declinazione della problematica:

En el planteamiento de las numerosas reflexiones que acerca de la traducción se han ido produciendo a lo largo del presente siglo [...] nos encontramos explícita o implícitamente con una aseveración o convicción [...] que la traducción existe como actividad concreta, precisa, delimitada, inequívoca y, desde luego, distinta de la creación. Esto es lo que asimismo opina el sentido común, y quizá [...] nada hay que oponer [...] cuando se trata de verter de una lengua a otra un manual de química [...] pero sin duda sería oportuno revisarla si nos centramos en la traducción poética. (Marías, 1980: 185)

Dopo una lunga riflessione, l'autore conclude che, a suo modo di vedere: “el traductor no reproduce, no copia, no calca [...] plasma siempre por vez primera una experiencia única, irrepetible e intransferible; crea en su lengua lo que en su cabeza se encuentra en otra lengua” (Marías, 1980: 191) e che, anche nel caso in cui si prendessero in analisi varie traduzioni di uno stesso testo, “ninguna dejará de ser creación literaria, ni aun la más literal, ni tampoco se podrá acusar a unas de ser menos “fieles” que otras” (Marías, 1980: 193).

Sempre a proposito della traduzione, intervistato da Micheal Pfeiffer, Marías ha sostenuto che:

Como traductor que he sido suelo decir que dentro de la idea de las literaturas nacionales, que durante tanto tiempo ha funcionado con gran vigor y que aún funciona en parte, la lengua en la que alguien escribe, con ser importante, que lo es, es algo secundario. Hay varias pruebas. La primera es que todo puede traducirse –habrá quien dirá que nada puede traducirse, también sería verdad. Eso por un lado. No sólo puede traducirse todo sino que además se puede traducir y que siga siendo la obra que era en el original. (Pfeiffer, 1999: 121)

In chiara contraddizione con quanto afferma in “La traducción como fingimiento y representación”:

Una obra traducida no es ya exactamente, no puede ser exactamente la obra del autor que la escribió: la propia y brutal modificación que supone el cambio de lengua invalida esta posibilidad, impide que se trate de la misma obra. (Marías, 1982: 197)

Al di là delle questioni strettamente teoriche, la passione di Javier Marías per la traduzione è indubbia, come evidenziato da Logie (“para Marías, el oficio de traductor rebasa con creces la mera afición” Logie, 2001: 67), egli la ritiene un’attività magica (“aspectos mágicos y originarios de la actividad de traducir” Marías, 1980: 187) tanto che, rispondendo nell’ articolo “Mi libro favorito” all’ipotetica domanda “Qual’ è il suo libro preferito?”, indica la sua traduzione di *Tristram Shandy* di Sterne:

[...] traduje *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (*La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, su título completo), y, por consiguiente, además de leerlo, también lo he escrito. Probablemente es y será mi mejor texto, y si digo probablemente es pensando en alguna otra traducción que he hecho (*El espejo del mar* de Conrad o las obras de Sir Thomas Browne) o en alguna que quizá me gustaría hacer algún día (*Prufrock* de Eliot o *The Wild Palms* de Faulkner). Ahora bien, si digo que *Tristram Shandy* es mi libro preferido, no se me escapa que lo es justamente porque lo traduje, porque todas y cada una de las frases, de las palabras que lo componen [...] no sólo pasaron ante mi atenta vista, sino por mi cuidadoso entendimiento, y por mi vigilante oído, y luego por mi propia lengua [...] y finalmente fueron reordenadas y plasmadas sobre papel por mis laboriosos y fatigados dedos. (Marías, 1989a: 210)

Se così non fosse stato, prosegue Marías, il suo libro preferito sarebbe certamente un altro, ma egli ha trascorso quasi due anni della sua vita lavorando sul *Tristram Shandy* di Sterne, si è immerso in quel testo fino a che esso “se apoderó de mi prosa, me hizo ponerme literalmente en la piel del autor, del otro, pensar como él, hablar como él, decir lo que él como lo dijo él” (Marías, 1989a: 211). E verso la fine di “Mi libro favorito” si ricollega alla seconda affermazione citata a proposito della relazione traduzione – opera originale: “en rigor debería decir que mi libro favorito es mi *Tristram Sandy*, es decir, *Tristram Shandy* en mi versión o según ella, que necesariamente es distinta de la de Sterne” (Marías, 1989a: 211), tenendo però a sottolineare che, quanto affermato “no quiere decir precisamente que considere mi versión de la novela de Sterne superior a la propia novela de Sterne” (Marías, 1989a: 211). Il motivo che lo spinge a scegliere la propria versione è che ne conosce le ragioni che stanno alla base di ogni singola scelta, di ogni parola utilizzata al posto di un’altra che avrebbe potuto funzionare allo stesso modo, e questa conoscenza non è raggiungibile per quanto riguarda il testo originale in inglese.

Gareth Wood, nel suo libro *Javier Marías’s debt to translation: Sterne; Browne; Nabokov* (Wood, 2012), denuncia la poca attenzione che è stata rivolta alla traduzione come

elemento fondamentale e fondante della prosa di Javier Marías. Egli, per colmare tale vuoto, analizza la grande influenza che la traduzione delle opere di Laurence Sterne, Sir Thomas Browne e Vladimir Nabokov da parte di Marías, ha avuto sulle opere di quest'ultimo. L'impatto che la traduzione di libri stranieri ha avuto sulla produzione di Marías è stato riscontrato anche da Ilse Logie, che afferma: "la escritura de Javier Marías se nutre hasta tal punto de su experiencia de traductor que cabe calificar su poética de 'estética derivativa'" (Logie, 2001: 67). Secondo quest'autrice, l'attività di traduttore che portò Marías a tradurre opere della letteratura anglofona in castigliano già dai primi anni settanta, è relazionata ad un elemento già posto in luce nella sezione 2.1. di questo lavoro: "El afán translaticio de Javier Marías se entiende mejor si se tiene en cuenta su insatisfacción ante la tradición novelística española" (Logie, 2001: 69). Dunque il bisogno di tradurre nascerebbe da una ricerca di nuovi modelli internazionali e dalla volontà di rendere fruibili e conosciuti in Spagna i capolavori della letteratura in lingua inglese.

Lo stretto e prolungato contatto con testi scritti in lingua inglese darà il via ad un processo di "osmosi", che porterà all'interno della produzione di Marías molti riferimenti letterari. Ciò è sottolineato da Gonzalo Navajas: "De manera general, las referencias son preferentemente hacia los textos de la literatura en inglés y sobre todo hacia autores centrales dentro de la normativa canónica en esta lengua" (Navajas, 2001: 44).

La centralità della traduzione è confermata anche dal fatto che c'è una "omnipresencia temática de la figura del traductor o del intérprete en la novelística de Marías" (Logie, 2001: 67). Il protagonismo di personaggi la cui professione è strettamente relazionata alla lingua è stato notato anche da Rita de Maeseneer:

[...] las ocupaciones profesionales de todos los protagonistas de las últimas novelas de Marías giran alrededor de alguna que otra actividad lingüística. En *Todas las almas* el narrador es escritor e imparte clases de literatura española y de traducción en Oxford. El yo de *Mañana en la batalla piensa en mí*, Víctor es guionista y trabaja de 'negro' (de escritor-fantasma) redactando discursos para personajes importantes. [Juan de *Corazón tan blanco* es traductor e intérprete]. Se insiste en el poder de la palabra concediéndole un papel principal en estas tres obras. (De Maeseneer, 2000)

Applicando quanto visto fino ad ora al romanzo *Corazón tan blanco*, l'importanza della traduzione può essere riscontrata nella professione del protagonista (a cui dedicherò il terzo capitolo di questo lavoro), nelle autocitazioni che l'autore inserisce nel testo (vedi

paragrafo 3. 5. 1. 5. analisi delle ripetizioni) alle quali si aggiungono i rimandi tra le varie opere dello stesso autore, come il seguente esempio, fornito da Grohmann, riguardante la scena che vede Juan origliare una coppia che litiga in una stanza adiacente la sua durante il suo soggiorno in hotel all'Avana:

[...] a brief episode in *El hombre sentimental* that takes place in the hotel where the narrator/protagonist is staying and where he overhears from the balcony of his hotel room a woman with a Cuban accent arguing with her partner [...] and, in another inter-textual echo of the author's own works, the couple's names are the same as those of the Cuban couple resident in London whom the narrator of *Todas las almas* frequently visits. (Grohmann, 2002: 195)

Infine, per quanto riguarda il riferimento alle opere che appartengono al canone della letteratura anglofona, nel romanzo viene citato ampiamente l'autore inglese per eccellenza: William Shakespeare. L'ammirazione di Javier Marías per quest'ultimo è ben nota (vedi Pfeiffer, 1999: 108-109) e proprio tale stima lo porta, presumibilmente, a scrivere un romanzo in cui "las citas de Shakespeare [están] entreveradas con la propia escritura" (Logie, 2001: 69). Shakespeare è presente sin da prima che inizi la narrazione: il titolo stesso del romanzo è tratto da *Macbeth*, un omaggio reso esplicito dall'autore attraverso una citazione inserita tra la dedica e la prima pagina del racconto:

*'My hands are of your colour;
but I shame to wear a heart so white.'*
SHAKESPEARE

Una citazione che l'autore si affretta (appunto) a tradurre, collegando le due versioni tramite la congiunzione 'o bien':

*'Mis manos son de tu color;
pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco.'*

Secondo quanto riportato da Elide Pittarello nel prologo all'edizione citata di *Corazón tan blanco*, *Macbeth* non sarebbe solo presente nel romanzo, ma ne avrebbe addirittura permesso la creazione: "Cuenta el autor que vio por la televisión el *Macbeth* de Orson Welles y que

aquella versión cinematográfica de la obra de Shakespeare surgió “el primer latido” – una metáfora tomada de Nabokov – de la novela” (Pittarello, 2006: 7).

L’opera di Shakespeare viene citata per la prima volta all’interno della narrazione durante un incontro bilaterale al quale Juan assiste in qualità di interprete. È la funzionaria britannica a citare il *Macbeth*: ““Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas’, dijo nuestro Shakespeare” (CTB: 83). L’autore inserisce la versione inglese nella pagina successiva: “Y mientras iba traduciendo [...] me preguntaba de dónde vendría la cita de Shakespeare (‘The sleeping, and the dead, are but as pictures’, había dicho [...])” (CTB: 84).

La sequenza successiva si apre con le parole: “Ahora sé que la cita de Shakespeare procedía de *Macbeth* y que ese símil está en boca de su mujer, al poco de que Macbeth haya vuelto de asesinar al rey Duncan mientras dormía” (CTB: 87). E l’intera sequenza (la numero cinque) è occupata da una “pausa reflexiva shakesperiana” come l’ha definita Miguel Martínón (2001: 134). Questa apparente digressione, è in realtà di enorme importanza perché introduce una serie di elementi (come ad esempio ‘la lengua al oído’, ‘el susurro que nos persuade’ e ‘la mano en el hombro’) che verranno poi reiterati durante tutto lo sviluppo del romanzo:

The fifth chapter is entirely dedicated to a brief discussion of certain of the implications of the play, in particular of Act II, scene 2, introducing a number of phrases, ideas and images that are then consistently repeated throughout the narrative and contribute to the development of themes and motifs. (Grohmann, 2002: 213)

È interessante notare come le citazioni vengano fornite sempre con la loro traduzione, immediata o meno che sia. Ecco due esempi di traduzione estratti dalla quinta sequenza: “Le dice que no debe pensar ‘so brainsickly of things’” (CTB: 87) e ““pensar en las cosas con tan enfermizo cerebro”” (CTB: 88); ‘I have done the deed’ [...] ‘he hecho el hecho’ (CTB: 88). Sempre nella stessa sequenza si trova il titolo del romanzo: ““Mis manos son de tu color’ [...] ‘pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”” (CTB: 88-89). Questa frase è pronunciata da Lady Macbeth, la quale:

Después de consolar al marido desencajado que acaba de apuñalar al rey, Lady Macbeth embadurna con la sangre del muerto las caras de los guardias previamente drogados, y abandona cerca de sus cuerpos las dagas usadas para el delito. Entonces, justo después de concluir la acción que les garantiza a ambos la impunidad, la instigadora del asesinato le dice al asesino: “Mis manos son de tu color, pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”. (Pittarello, 2006: 10)

L'opera di Shakespeare ritorna, più avanti nel romanzo, sempre citata dalla stessa funzionaria britannica:

Al parecer, la adalid inglesa había vuelto a citar a su Shakespeare, de nuevo a Macbeth, que debía de leer o ver representado continuamente: ‘¿Usted se acuerda’, le había dicho, ‘de lo que dice Macbeth que ha oído al asesinar a Duncan? Es muy famoso.’ [...] ‘Macbeth cree haber oído una voz que gritaba: “Macbeth does murder Sleep, the innocent Sleep”’ (que Luisa le había traducido a nuestro alto cargo como ‘Macbeth asesina al Sueño, al inocente Sueño’). (CTB: 246)

E viene citata, un'ultima volta, nella sequenza numero quindici, quella in cui Ranz confessa a Luisa cosa è successo alla sua prima moglie e quale relazione c'è tra la morte di quest'ultima e il suicidio di Teresa:

Y entonces no pensé más y le dije la frase: “Ya lo he hecho”, le dije. “Ya lo he hecho.” (‘I have done the deed’, pensé, o acaso pensé ‘He sido yo’ o lo pensé en mi lengua. ‘He hecho el hecho y he hecho la hazaña y he cometido el acto, el acto es un hecho y es una hazaña y por eso se cuenta más pronto o más tarde, he matado por ti y esa es mi hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás más aún al saber lo que he hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco.’). (CTB: 277)

Anche in questo caso il narratore insiste sulla traduzione, nonostante il frammento sia già stato citato, tradotto e spiegato in precedenza. Quelli da me elencati sono solo alcuni esempi di citazioni shakespeariane presenti nel romanzo, e ho solo accennato all'importanza che i riferimenti a Macbeth ricoprono nella costruzione della struttura di *Corazón tan blanco*. Il mio intento, in questo caso, non era indagare la centralità delle tematiche prese in prestito dall'opera di Shakespeare, ma dare una dimostrazione del processo di osmosi che, grazie alla sua passione per la traduzione, caratterizza i romanzi di Marías: frammenti dei grandi classici in lingua inglese entrano a far parte di un testo nuovo, moderno, scritto in castigliano. *Corazón tan blanco* non fa eccezione e conferma quanto sostenuto da Ilse Logie: “Perece legítimo asignar a la traducción un papel emblemático en la obra de Javier Marías y conferirle el estatuto de matriz de su escritura” (Logie, 2001: 75).

2. 3. Autofinzione

L'autofinzione è definita dal dizionario *Oxford Dictionary* come segue: "Auto-fiction: Fiction based on (a part of) the author's life, fictionalized autobiography; a work of this type". Il termine indica una modalità di scrittura che è stata così denominata negli anni settanta del novecento. Manuel Alberca, esperto di autofinzione ed autore del libro *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), nel quale analizza in modo dettagliato la nascita e lo sviluppo di questo genere, indagandone le caratteristiche, ha dedicato un articolo alla relazione esistente tra autofinzione e le opere di Javier Marías, intitolato "Las vueltas autobiográficas de Javier Marías". In questo articolo spiega il concetto di autofinzione come di seguito:

Este neologismo de origen francés sirve para identificar los relatos que se presentan como "novelas" (nunca bajo el marchamo de "autobiografías" o "memorias"), y dan señales inequívocas de que narrador y autor comparten la misma identidad nominal, característica de las obras autobiográficas. La denominación de novela y el común nombre propio de personaje y autor provoca un cruce de pactos antitéticos (novelesco y autobiográfico), que dejan perplejos y vacilantes a los lectores, al no saber en principio a qué pacto atenerse. Cuanto más sutil resulte la mezcla de ambos pactos, más prolongados será el efecto de ambigüedad en el relato y mayor el esfuerzo para resolverla. (Alberca, 2005: 51-52)

Proprio da questa ambivalenza deriva il concetto di "pacto ambiguo": il lettore riceve segnali contrastanti dall'autore e non riesce a discernere con chiarezza se ciò che sta leggendo è realtà o finzione. Non ci riesce perché i fatti vengono narrati con veridicità e compaiono riferimenti alla biografia dell'autore, ma pur sempre all'interno di un romanzo.

Il genere dell'autofinzione ha acquisito importanza, si è diffuso ed è stato impiegato da moltissimi scrittori in Spagna, come dimostrano i vari articoli di *Babelia*, supplemento culturale del quotidiano *El País*, dedicati al fenomeno. In un articolo del 2008 l'auge dell'autofinzione, secondo Winston Manrique Sabogal, è corroborata, oltre che dalla vera e propria "proliferación de libros", anche dall'alto numero di "debates y encuentros internacionales" che ne fanno oggetto di discussione. Il giornalista, inoltre, da una definizione di autofinzione alla quale affianca le parole di Javier Marías:

No son autobiografías, no son diarios, no son memorias, no son actas notariales, no son biografías, no son ensayos novelados, no son novelas puras donde todo es imaginación. Pero también son todo eso. Es

literatura. Son novelas, insiste Javier Marías, “porque ella lo asimila todo”. [...] Los escritores exploran “ese territorio deliberadamente indefinido que siempre ha existido sobre qué es real e imaginado, pero donde algunos han hallado un filoncito al subrayar esa indefinición, en una ruptura del pacto sobre lo que es la literatura”, asegura un Javier Marías. (Manrique Sabogal, 2008)

Lo strepitoso successo del genere, sembra però affievolirsi, infatti, l’ultimo articolo pubblicato sul supplemento racconta come lo stesso Alberca, stia cambiando idea sul fenomeno:

Manuel Alberca, autor de la expresión “pacto ambiguo” que sirvió para definir teóricamente aquella propuesta narrativa en 2007, se bajó del autobús en una conferencia reciente que abrió (combativamente) diciendo: “Me cansa ya la autoficción, los años empiezan a darme una visión más seria de la literatura”. Aquí y allá hay muestras de fatiga en relación a la autoficción, a pesar de su éxito arrollador en los últimas décadas. (Caballé, 2017)

Indipendentemente dal livello di popolarità, passata ed attuale, l’autofinzione è un elemento che caratterizza molti dei romanzi di Marías. Come facilmente intuibile dalla citazione dell’articolo di Sabogal, l’autore ha una posizione ben precisa a riguardo. Passo dunque ad indicare i diversi riferimenti all’autofinzione riscontrati nel libro, *Literatura y Fantasma*, una raccolta di articoli e saggi scritti dall’autore tra il 1978 e il 1993. Tra questi si trova “Autobiografía y ficción”, ovvero il testo che Javier Marías ha letto il 16 febbraio del 1987 durante una conferenza tenutasi a Bilbao dal titolo “El narrador en el mundo contemporáneo”. Questo brano può essere interpretato come una dichiarazione di intenti, l’autore infatti afferma:

[...] el autobiográfico es un terreno [...] como también la narración en primera persona, que cada vez me interesa y tienta más. Ahora bien, me interesa y me tienta no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista. (Marías, 1987: 65)

Seppure non utilizzi esplicitamente il termine ‘autoficción’, Marías parla dell’utilizzo di materiale autobiografico all’interno di opere di finzione, rispecchiando dunque la definizione sopracitata. Egli, più avanti nel testo, cita una nuova “manera de enfrentarse con lo que hemos venido llamando material “verídico” o “verdadero” o “no inventado”” che si è sviluppata recentemente in Europa e, in Spagna, è arrivata solo da pochi mesi. Sono opere in cui il materiale autobiografico sembra essere molto presente, tuttavia non c’è alcuna certezza di ciò.

L'autore in questione presenta la propria opera come finzione, in nessun momento si parla di testo autobiografico o basato su fatti realmente accaduti, "sin embargo la obra [...] tiene todo el aspecto de una confesión" e inoltre il narratore ricorda chiaramente l'autore. Il risultato è "una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos [...] tendencias opuestas". Da un lato si trova davanti ad un racconto di finzione che di finzione ha ben poco e quindi è tentato ad identificare il narratore con l'autore e la storia con la biografia di quest'ultimo. Dall'altro, una volta deciso che l'autore sta parlando di sé e di fatti veritieri, anche se non lo esplicita, dubiterà continuamente se l'autore si stia in realtà approfittando della situazione per far passare come vere delle informazioni del tutto false ed inventate (vedi Marías, 1987: 68-69). Marías conclude reiterando il suo crescente interesse per l'autofinzione: "la empresa que, como antes dije, cada vez me tienta e interesa más a pesar de mis comienzos y de mi novela primera, que la eludió tan tajantemente: abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción" (Marías, 1987: 69).

Manuel Alberca commenta "Autobiografía y ficción" dicendo che "se puede afirmar que el contenido de aquella charla tenía algo de programa literario propio" (Alberca, 2005: 49).

Marías ricorrerà all'autofinzione a partire da *Todas las almas* (1989) e, sempre secondo Alberca, "la utilización del discurso autobiográfico juega un papel clave en sus relatos [...] las novelas se camuflan de relatos autobiográficos [...] incorporan datos y hechos autobiográficos o los simulan" (Alberca, 2005: 50). Egli ritiene che l'autofinzione possa essere considerata un "rasgo de la novelística de madurez de Marías" (Alberca, 2005: 50). In effetti l'autore, come si è visto (Marías, 1987: 69), riconosce di aver evitato qualsiasi riferimento autobiografico agli inizi della sua carriera. Raccontando di quando ha dovuto rileggere il suo primo romanzo prima di autorizzarne una ristampa ha affermato: "Si la novela no me ha parecido del todo mal, y por tanto he mantenido mi decisión de volver a darla a la imprenta, creo que ello se ha debido [...] a que *Los dominios del lobo* no tiene absolutamente nada de autobiográfico" (Marías, 1987: 63-64). A questo proposito Carmen Bouguen, nel suo articolo "Autor real y ficción en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías", nel quale dimostra l'esistenza di uno spazio autobiografico integrato nella finzione di Marías, informa il lettore del fatto che:

El camino que ha llevado a Javier Marías hacia la autoficción comienza en realidad con la escritura de *Todas las almas* (1989) – una ficción autobiográfica – pasa por *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en*

la batalla piensa en mí (1994) – a través de toda una serie di punti comuni tra i personaggi/narratori e l'autore – e arriva a sua plenitudine con *Negra espalda del tiempo* (1998), esa 'falsa novela' in cui il personaggio/narratore e l'autore condividono il nome, la famiglia e i ricordi. (Bouguen, 2001: 105).

Oltre all'utilizzo di elementi autobiografici, in "Autobiografía y ficción", come si è visto (Marías, 1987: 65), Marías parla di un crescente interesse per l'utilizzo della prima persona. La scelta della persona verbale è decisiva quando si inizia a scrivere un romanzo, così lo sottolinea Marías stesso in "La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)":

Una de las más desgarradoras decisiones del novelista (hablo por mí) se da al empezar a escribir: se trata de la elección de una primera o tercera persona para narrar a partir de ella. [...] En *El hombre sentimental* se narra sólo en primera persona, y, como es sabido, la principal renuncia que se hace al optar por ella es a saberlo todo. Pero no es sólo que se produzca una reducción o limitación enorme de los datos relativos a los demás personajes y a los mismos hechos, cuyo conocimiento el narrador está siempre en la obligación de explicar o justificar, sino que, sobre todo, el narrador no puede (o difícilmente) desaparecer y dejar actuando, en escena, a los demás personajes sin su presencia, a menos que a su vez haga narrar o hablar a uno de ellos. (Marías, 1988: 75)

La scelta della prima persona determina non solo il tono e la prospettiva del racconto ma anche la posizione del lettore rispetto al testo. Secondo Carmen Bouguen, nel caso di Marías, se si tiene in conto il tema ricorrente della ricerca della verità all'interno della sua opera, la scelta della prima persona può essere interpretata come una strategia impiegata per dare verisimilitudine a ciò che viene raccontato. Nonostante ciò, la prima persona non garantisce affatto la veridicità dei fatti narrati, in realtà il suo unico scopo, o comunque il suo scopo principale, è stabilire un collegamento tra personaggio, narratore e autore (vedi Bouguen, 2001: 105-106).

Per quanto riguarda la motivazione primaria che spinge Javier Marías, ad impiegare l'autofinzione, Manuel Alberca scrive: "al creador las novelas le permiten "vivir" lo no vivido" e questo porta ad una autofinzione in cui la realtà e la finzione rompono le rispettive frontiere ed amplificano il concetto di esperienza di vita (vedi Alberca, 2005: 53). Questa interpretazione si ricollega a quanto affermato da Marías in "Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas". In quest'ultimo testo, oltre ad ammettere di avere una

relazione ambigua con la realtà e che ciò, a volte, lo porta a confondere la verità con il falso (vedi Marías, 1993: 120), aggiunge:

Escribirlas [las novelas] permite al novelista vivir buena parte de su tiempo instalado en la ficción, seguramente el único lugar soportable, o el que lo es más. Esto quiere decir que le permite vivir en el reino de lo que pudo ser y nunca fue, por eso mismo en el territorio de lo que aún es posible, de lo que siempre estará por cumplirse, de lo que no está aún descartado por haber ya sucedido ni porque se sepa que nunca sucederá. [...] El novelista verdadero no refleja la realidad, sino más bien la irrealidad, entendiendo por este último no lo inverosímil ni lo fantástico, sino simplemente lo que pudo darse y no se dio, lo contrario de los hechos, los acontecimientos, los datos y los sucesos, lo contrario de “lo que ocurre”. (Marías, 1993: 121)

L'autofinzione è dunque una via di fuga: l'autore fugge dalla realtà e trova riparo nella finzione. Quest'ultima, però, non è una finzione del tutto stravagante e fantastica, è, al contrario, una finzione che ha molto in comune con la realtà, tanto da poter essere definita una realtà alternativa, una realtà che sarebbe potuta accadere o che, addirittura, potrebbe ancora realizzarsi.

Essendo *Literatura y Fantasma* una raccolta di testi scritti in anni diversi, oltre ad “Autobiografía y Ficción”, nel quale Marías ammette il suo interesse per l'autofinzione, troviamo anche “Quien escribe”. Qui l'autore parla di *Todas las almas*, il suo primo romanzo identificabile come autofinzione. Infatti si legge: “jamás había recurrido (más que en leves detalles) a algo que yo hubiera visto u oído o sabido para edificar sobre ello una novela mía. Al menos no lo había hecho a sabiendas de ello”. Allo stesso tempo l'autore afferma di aver sempre avuto la consapevolezza che quello che stava scrivendo era un romanzo e non un racconto autobiografico né un libro di memorie. Il narratore di *Todas las almas* racconta, in prima persona, del suo soggiorno ad Oxford, dove lavora come professore universitario, incarico che Marías ha ricoperto (vedi la biografia dell'autore all'inizio di questo capitolo), vive in una casa identica a quella in cui ha vissuto lo scrittore e alcuni personaggi del libro ricordano persone incontrate da Javier Marías in Inghilterra. Nel corso del libro non viene fornita alcuna descrizione fisica del protagonista/narratore e Marías afferma di non aver creato “una voz ficticia para su narración”. La somiglianza tra il narratore e l'autore è notevole ma quest'ultimo dichiara che “pese a que [...] le estuviera prestando mi propia voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí, aunque parecido”. Marías aveva dunque ben chiara la separazione Javier Marías –

personaggio/narratore di *Todas las almas*, ma sarebbe stato così anche per i lettori? Quando si mette nei panni del suo pubblico, l'autore non è più così certo della netta divisione e decide quindi di inserire un elemento all'interno della narrazione che avrebbe fugato ogni dubbio ed impedito ai lettori di stabilire una relazione di identità tra il personaggio e l'autore: il protagonista del romanzo, una volta tornato a Madrid, si sposa e ha un figlio. "Yo no he estado nunca casado ni tengo ningún hijo, y ese es el único dato comprobable que impide o impediría una total identificación entre Narrador y autor por parte de un lector [...] que quisiera establecerla" (vedi Marías, 1989: 83-89).

2. 3. 1. Autofinzione in *Corazón tan blanco*

Passo ora ad analizzare l'autofinzione in *Corazón tan blanco*. Carmen Bouguen definisce "préstamos que se efectúan [...] de la realidad hacia la ficción" tutta quella "serie de datos autobiográficos, de pensamientos o de reflexiones, prestados por el autor a sus personajes/narradores y fácilmente verificables a la lectura de los artículos o las conferencias" (vedi Bouguen, 2001: 110). Dalla sua analisi si evince che la passione per il cinema del protagonista di *Corazón tan blanco* e, in particolare, per Jerry Lewis, è un "préstamo" che l'autore fa al suo personaggio. Marías afferma in un articolo "A mí me sigue haciendo una gracia loca Jerry Lewis, que no gusta nada a las generaciones más jóvenes, y a mí tal vez me la hace más por el recuerdo de mis propias risas de niño que por su verdadera renovación adulta" (Bouguen, 2001: 107). Nel romanzo Juan cita l'attore americano varie volte, ecco alcuni esempi:

La televisión estaba encendida pero sin sonido. Vi aparecer en ella a Jerry Lewis, el cómico, una película antigua, tal vez de mi infancia, no se oía nada más que nuestras voces. (CTB: 156)

Jerry Lewis intentaba comer spaghetti: había empezado a girar y girar el tenedor y ahora tenía el brazo entero envuelto en la pasta. Se lo miraba con estupor y le lanzaba bocados. Me reí como un niño, esa película la había visto en mi infancia. (CTB: 159)

Luisa no me miraba aún, hablaba hacia Jerry Lewis y seguía malhumorada. Es más joven que yo, quizá no había visto la película en su infancia. (CTB: 159-160)

Al parar de bailar y separarse con timidez, recuerdo que Lewis le decía a Raft como si le hiciera un favor: 'Está bien, creo que es usted el auténtico Raft' (pero seguíamos sin sonido y yo no lo oía ahora, las palabras eran un recuerdo de mi infancia [...]). (CTB: 162)

Jerry Lewis estaba ahora en el anfiteatro de un cine [...] Solté una carcajada, esa escena tan breve no la había visto de niño, estaba seguro, era la primera vez que la veía y oía. (CTB: 164)

In tutti questi esempi, Juan collega l'attore alla propria infanzia e alla sua risata di quand'era bambino, proprio come fa Marías nell'articolo sopracitato. Anche il riferimento alle nuove generazioni che non trovano il comico così divertente è presente nel romanzo, in particolare quando Juan parla di Luisa (CTB: 159-160).

Un altro dato biografico ben noto è l'ammirazione di Marías per lo scrittore Vladimir Nabokov (vedi, a questo proposito, l'intervista con Michael Pfeiffer, 1999: 108-109). Nel romanzo Juan afferma: “Dejé en la mesilla de noche el libro [...] Era *Pnin*, de Nabokov. No lo he acabado y me estaba gustando mucho” (CTB: 163).

Alexis Grohmann, in *Coming into one's own: the novelistic development of Javier Marías* (2002), identifica altri due elementi che fanno di *Corazón tan blanco*, un romanzo di autofinzione. Il primo riguarda i nomi dei due personaggi che Juan sente discutere, nella stanza adiacente la sua, all'Avana. Miriam e Guillermo nella narrazione sono una coppia e, secondo Grohmann “are no other than the fictional equivalents of Guillermo Cabrera Infante and his partner Miriam Gómez. In *Corazón tan blanco* the author permits himself another playful allusion to his friends” (Grohmann, 2002: 195). Lo studioso parla di “un'altra allusione” perché Marías ha già utilizzato i nomi della coppia di amici in *Todas las almas*. Il secondo elemento è esplicitato come di seguito:

It should be indicated that the story of the woman committing suicide is of an autobiographical origin (a repetition of events pertaining to the author's life): a relative of Marías's took her own life two weeks after returning from her honeymoon in exactly the same way. (Grohmann, 2002: 189)

In questo caso Grohmann fa riferimento a quella che Elide Pittarello (Pittarello, 2006: 12) definisce “la primera inolvidable escena” del libro, ovvero la prima sequenza del romanzo, nella quale viene descritto il suicidio di Teresa Aguilera, zia del protagonista. L'origine autobiografica dell'episodio è confermata da Marías stesso nell'articolo “Un secreto, una canción, una boda”:

Esa primera frase de *Corazón tan blanco* dice así: ‘No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados.’ Esto fue exactamente lo que hizo en la vida real una mujer de mi familia hace años. Nunca se supo por qué, ni qué había sucedido durante las escasas semanas que llevaba casada, un matrimonio en principio alegre, o normal cuando menos. (Marías, 1992a: 307)

La morte di Teresa influisce sulla vita di Juan, pur non avendola mai conosciuta. Il tema della relazione tra vivi e morti è centrale nell’opera di Marías, come evidenziato da Manuel Alberca:

A Marías le interesa indagar en el peso y la presencia de los muertos en la biografía de los vivos, incluso de aquéllos, que ni pudo conocer. [...] El tiempo que no fue el nuestro, el tiempo del que no tuvimos conciencia ni pudimos tenerla por no vivir todavía, corre detrás de nosotros, se mezcla con el nuestro y nos condiciona tanto o más que el de los hechos vividos directamente. (Alberca, 2005: 69)

L’interesse dell’autore per tale tematica deriva da un altro lutto che ha segnato profondamente la vita di Javier Marías: la morte prematura del fratello maggiore mai conosciuto, Julianín, il 25 giugno del 1949. Marías indagherà sul senso della vita di coloro i quali passano fugacemente, senza lasciare traccia, proprio perché la morte del fratello “was felt acutely and they [Javier’s parents] continued to mourn their dead son for years to come, such that the spectre of the dead brother he never knew loomed large on Javier’s childhood horizon” (Wood, 2012: introduzione pp. 2).

L’ultimo dato autobiografico presente in *Corazón tan blanco*, che è anche quello maggiormente citato, riguarda le origini cubane di Javier Marías. Manuel Alberca ne parla in “Las vueltas autobiográficas de Javier Marías”:

Marías hace uso de su biografía personal o familiar para construir a sus personajes [...] En *Corazón tan blanco*, por ejemplo, se integran los elementos de sus orígenes familiares cubanos [...] Su abuela materna, la madre de su madre, que había nacido en la capital cubana” (Alberca, 2005: 59)

Javier Marías cita la figura della nonna come uno dei tre elementi che stanno all’origine del romanzo in “Un secreto, una canción, una boda”:

Una de mis abuelas, Lola Manera, había nacido en La Habana. En el 98, cuando se perdió Cuba, su familia regresó a España (o mejor dicho vino por vez primera), y aunque ella contaba entonces ocho o diez años, la anciana reidora y amable que yo conocí conservaba su acento habanero, a mí y a mis hermanos nos llamaba ‘guajiros’ o ‘guachinangos’ y nos cantaba canciones que ella había oído a las ayas negras de su niñez. Entre esas canciones había una siniestra y a la vez cómica: durante su noche de bodas con un extranjero rico, la joven desposada pedía auxilio a su madre, que velaba junto a la habitación nupcial. ‘Mamita mamita, yen yen yen’, cantaba, ‘serpiente me traga, yen yen yen’. Pero el marido respondía a través de la puerta: ‘Mentira mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen’. A la mañana siguiente, la madre y suegra encontraba sobre la cama del matrimonio una enorme serpiente, sin rastro de los recién casados. Esta canción tiene su importancia en *Corazón tan blanco*, y aparece más de una vez. (Marías, 1992a: 308)

Prima ancora che il romanzo abbia inizio viene citata la nonna materna dell'autore, nella dedica si legge infatti:

*Para Julia Altares
pese a Julia Altares*

*y a Lola Manera, de La Habana,
in memoriam*

Tutte le informazioni sulla nonna dell'autore sopra elencate vengono inserita nella biografia del protagonista di *Corazón tan blanco*. Ennesimo “préstamo” di Marías alla sua opera, per utilizzare la terminologia di Bouguen. Ecco alcuni esempi di autofinzione che riguardano la nonna materna dell'autore e del personaggio di Juan:

[...] hacia el final del viaje, [...] en La Habana, de donde yo procedo en cierto sentido, o más precisamente en una cuarta parte, pues allí nació y de allí vino a Madrid mi abuela materna cuando era niña, la madre de Teresa y Juana Aguilera. (CTB: 29)

[...] ni sé apenas nada de la historia de Cuba, pese a proceder de La Habana en un cuarto. (CTB: 48)

La mujer tenía acento caribe, es de suponer que cubano, aunque mi mayor referencia al respecto [...] sigue siendo mi abuela, y mi abuela había salido de Cuba en el 98 con toda su familia y con poco años, y, según decía cuando recordaba su infancia, había mucha diferencia entre los acentos de la isla: ella, por ejemplo, sabía reconocer a los de la provincia de Oriente y a un habanero y a uno de Matanzas. (CTB: 49)

Recuerdo que mi abuela reía tras contar esta macabra historia [...] reía un poco con risa infantil y se abanicaba (quizá la risa de sus diez o menos años, la risa aún cubana). (CTB: 62)

También llegó una mecedora [...] mueble muy cultivado por mi abuela cubana, su suegra, cuando venía a visitarnos durante mi infancia. (CTB: 94)

[...] unos ojos [...] risueños como los de mi abuela habanera, su madre, las dos reían entre sí, reían a menudo juntas, [...] mi abuela interrumpía a veces el mecerse de la mecedora. (CTB: 106)

Yo jugaba solo con mis soldaditos en casa de mi abuela habanera y ella se abanicaba [...] mi abuela empezaba a abanicarse siempre antes de tiempo, quizá su manera de llamar al verano, o bien se abanicaba en todas las estaciones. (CTB: 150)

Como el cuento de la buena pipa [...] que a mí me contaba mi abuela habanera las tardes en que mi madre me dejaba con ella, tardes transcurridas entre canciones y juegos y cuentos y miradas involuntarias a los retratos de los que habían muerto. (CTB: 207)

Per quanto riguarda la canzone, essa viene citata nella terza sequenza del romanzo, è la cubana Miriam, nella stanza d'hotel accanto a quella del protagonista, ad intonarla:

De pronto, desde el balcón, [...] volví a oír la voz de Miriam con claridad, y ahora no hablaba sino canturreaba, y lo que canturreó fue esto: 'Mamita mamita, yen yen yen, serpiente me traga, yen yen yen'. (CTB: 57)

Miriam [...] cantaba distraídamente, con las interrupciones propias de quien en realidad canturrea sin percatarse de que lo hace [...]. Y lo que canturreó fue esto: 'Mentira mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen'. (CTB: 58)

[...] la canción, que yo conocía de mucho antes porque esa canción me la cantaba mi abuela cuando yo era niño. (CTB: 58)

Miriam había canturreado ahora ante un balcón entornado, y con el mismo acento [que mi abuela]. (CTB: 58-59)

Mi abuela cantaba sobretodo las canciones de su propia niñez, canciones de Cuba y de las ayas negras que la habían cuidado hasta los diez años, edad en que salió de La Habana para trasladarse al país al que ella y sus padres y sus hermanas creían pertenecer y conocían solo de nombre, más allá del océano. (CTB: 60-61)

Gli esempi fin qui riportati dimostrano come, anche in *Corazón tan blanco*, "el componente autobiográfico se convierte en una presencia central del relato" (Alberca, 2005: 53). Il romanzo di Marías si sviluppa in un terreno tra il reale e il fittizio, che funziona solo ed

esclusivamente grazie all'opposizione tra questi due elementi. Nello spazio estremamente elastico dell'autofinzione i confini dei generi si dissolvono ed è possibile passare dal reale all'immaginario senza soluzione di continuità. Il racconto è narrato da un "yo ficticio" che allude continuamente all'autore. L'utilizzo di dati della biografia di Marías affiancati da fatti inventati, l'unione di episodi veri e verificabili con aneddoti fittizi o falsi, stimola la curiosità del lettore. Javier Marías instaura una specie di gioco con il pubblico, vuole "jugar con los límites [...] con las expectativas de los lectores" (vedi Alberca, 2005: 51-69). Anche secondo Bouguen è evidente l'intenzionalità di Marías nel creare una relazione tra la realtà e la finzione e che il limite che le separa sia il più sfumato possibile (vedi Bouguen: 110). Per concludere con una metafora piuttosto poetica, si può affermare che Javier Marías "transita por las fronteras de la ficción y de la autobiografía con el pasaporte de la novela" (Alberca, 2005: 63).

3. L'interprete in *Corazón tan blanco*

Il protagonista e narratore di *Corazón tan blanco* si chiama Juan. Nonostante si parli molto della sua famiglia e appaiano diversi parenti del personaggio via via che si sviluppa il racconto, nelle trecento tre pagine del romanzo non viene mai citato il suo cognome. Juan è un giovane adulto di trentacinque anni “Quizá porque fue un matrimonio algo tardío, mi edad era de treinta y cuatro años cuando lo contraje” (CTB: 26) e “Ahora mismo yo estoy casado y no hace ni un año que regresé de mi viaje de bodas” (CTB: 25). Vive a Madrid con la moglie Luisa “La nueva casa que no era de nadie antes, y ella ha estado casi siempre en Madrid, organizando esa casa” (CTB: 92) ed entrambi sono interpreti di conferenza.

Yo hablo y entiendo y leo cuatro lenguas incluyendo la mía, y por eso, supongo, me he dedicado parcialmente a ser traductor e intérprete [...] Luisa, que se dedica a lo mismo, sólo que no compartimos exactamente las mismas lenguas y ella está menos profesionalizada o se dedica menos. (CTB: 46)

Como ya he dicho, ambos nos dedicamos sobretodo a ser traductores o intérpretes (para ganar dinero), más yo que ella o con más constancia, lo cual no quiere decir en modo alguno que yo sea más competente, antes al contrario, lo es más ella, [...] no nos limitamos a prestar nuestros servicios en las sesiones y despachos de los organismos internacionales. (CTB: 65)

Come già sottolineato in precedenza, l'importanza conferita al linguaggio nell'opera di Javier Marías rende la scelta di un interprete come protagonista di *Corazón tan Blanco* del tutto comprensibile. A questo riguardo Rita de Maeseneer afferma “No es ninguna casualidad que [Juan] se gane la vida traduciendo y trabajando como intérprete” (De Maeseneer, 2000).

In questa ultima parte del mio lavoro mi concentrerò quasi esclusivamente sulla figura di Juan in quanto interprete, sulle modalità di rappresentazione di suddetta professione utilizzate da Javier Marías, sulle caratteristiche (più o meno caricaturali) attribuite al personaggio in virtù del mestiere che svolge e infine sull'incontro bilaterale descritto nel libro (unica occasione in cui vediamo il protagonista “all'opera”). L'intento è quello di fornire una chiave di lettura specifica, attraverso l'individuazione di alcuni elementi presenti nel testo che sono riconducibili al mondo dell'interpretazione ma che un lettore che non ha familiarità con il settore, potrebbe non riconoscere in quanto tali.

3. 1. “Deformazione professionale”

La tendenza di Juan alla traduzione continua, il voler comprendere tutto ciò che viene detto e le capacità di ascolto superiori alla norma, possono essere interpretate come caratteristiche proprie di chi svolge la sua professione. L'utilizzo dell'espressione “deformazione professionale” non è da intendersi negativamente ma semplicemente come un'alterazione del comportamento e della mentalità indotta dall'esercizio del proprio lavoro.

3. 1. 1. Comprensione e traduzione

Juan stesso dichiara di avere una vera e propria “mania” per la comprensione:

Tengo [...] la tendencia a querer comprenderlo todo, cuanto se dice y llega a mis oídos, tanto en el trabajo como fuera de él, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho justamente para que yo no lo capte. (CTB: 46)

Questo atteggiamento nei confronti della comprensione è forte a tal punto da essere ribadito verso la fine del libro, in occasione della conversazione tra Ranz e Luisa, che il protagonista si trova ad origliare per caso. Il bisogno impellente di capire che cosa sta dicendo suo padre alla nuora nel salotto adiacente, è descritta con le stesse (o quasi) parole:

Yo tengo la tendencia a querer comprenderlo todo, cuanto se dice y llega a mis oídos, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho justamente para que yo no lo capte. (CTB: 268)

Ma da che cosa è causata questa necessità quasi ossessiva di carpire informazioni dette da altri e delle quali Juan non è destinatario (o almeno non lo è per volontà dell'emittente)? La ragione che sta alla base dei fremiti del protagonista di *Corazón tan blanco* è che la comprensione non è fine a se stessa, ha invece uno scopo ben preciso: la traduzione (sia essa passiva o attiva). È lui stesso ad affermare questa correlazione tra comprensione e traduzione:

Cuando comprendo, no puedo evitar traducir automática y mentalmente a mi propia lengua, e incluso muchas veces (por suerte no siempre, acaso sin darme cuenta), si lo que me alcanza es en español también lo traduzco con el pensamiento a cualquiera de los otros tres idiomas que hablo y entiendo. A menudo traduzco hasta los gestos, las miradas y los movimientos, es un sucedáneo y una costumbre. (CTB: 47)

La traduzione è definita come un'abitudine, un qualcosa di automatico che scatta nel cervello dell'interprete non appena inizia a sentire enunciati a lui comprensibili. È dunque inevitabile ricondurre il comportamento di Juan ad una sorta di deformazione professionale. Inoltre, il fatto che dichiarò di tradurre anche i gesti, gli sguardi, i movimenti, sta ad indicare una ricerca di significato che va oltre la mera traduzione delle singole parole e della conseguente ricerca dei corrispettivi linguistici nelle sue quattro lingue di lavoro. Anzi, secondo lui spesso è proprio nel campo del non-verbale che si nasconde la vera intenzione comunicativa dell'interlocutore:

En las miradas, en las actitudes, en las señales, en los gestos y en los sonidos (las interjecciones, lo inarticulado) que también pueden y deben ser traducidos porque son nítidos tantas veces y son los que de verdad dicen algo y se refieren de verdad a los hechos (el odio sin trabas y el amor sin mezcla), sin el sufrimiento de un quizá y un tal vez, sin la envoltura de las palabras que no sirven tanto para dar a conocer o relatar o comunicar cuanto para confundir. (CTB: 227)

Riporto di seguito due esempi di traduzione di gesti. Nel primo caso Juan interpreta il movimento del braccio della cubana Miriam, che gli va in contro, piuttosto alterata, avendolo scambiato per Guillermo. Nel secondo caso è un gesto di suo padre, Ranz, ad essere tradotto. In entrambi i casi i gesti vengono esplicitati facendo ricorso alla perifrasi "come se dicesse", c'è dunque un tentativo di esprimere verbalmente il non-verbale.

Entonces levantó un brazo, el brazo libre de bolso, en un gesto que no era de saludo ni de acercamiento, quiero decir de acercamiento a un extraño, sino de apropiación y reconocimiento [...] era como si con aquel gesto del brazo y el revoloteo de los dedos rápidos quisiera asirme [...] el gesto inicial del brazo y los dedos móviles, el gesto del asimiento, como si con él dijera 'Tú ven acá', o 'Eres mío' [...] iniciaba por enésima vez el ademán prensil, uña de león, aquel que agarraba y significaba 'No te librarás de mí' o 'Eres mío' o 'Conmigo al infierno', lo suspendió en el aire, y el brazo desnudo quedó congelado en lo alto. (CTB: 31-36)

Ranz me hizo un gesto con la mano, de despedida o advertencia o aliento (como si dijera 'A más ver' o 'Ánimo' o 'Ten cuidado') y salió de la habitación, él antes que yo". (CTB: 109)

È opportuno sottolineare come l'interprete fornisca più di una soluzione traduttiva per ciascun gesto. Cercherò di approfondire questo aspetto in seguito, nella sezione dedicata ai sinonimi (3. 2. 2.). Per ora mi limito ad evidenziare che non esiste una traduzione certa, definitiva, neanche (o a maggior ragione?) quando si tratta di gesti, quando cioè non ci sono parole che possono “nascondere” il vero significato o “sviare” l'interprete. Juan, proprio in quanto tale, può solo dare un'*interpretazione*, dei gesti che vede. Egli stesso lascia una serie di “porte aperte”, di possibilità equivalenti, senza decidere quale sia il significato ultimo della comunicazione.

Nonostante questa esplicita volontà di andare al di là delle singole parole per ricercare il vero significato del messaggio da trasporre ad un'altra lingua, molto spesso nel corso del romanzo il protagonista si ritrova a pensare al corrispettivo di una data parola nelle sue lingue di lavoro. Queste riflessioni vengono inserite all'improvviso nel corpo del testo, sotto forma di incisi o tra parentesi tonde. Credo che lo scopo di tali inserzioni sia quello di descrivere la traduzione come un processo che è sempre “in atto” nel cervello dell'interprete, anche quando non sta lavorando. È sufficiente un minimo riferimento ad una parola straniera o ad una parola spagnola ricercata piuttosto che in disuso, e subito l'interprete si chiede come si possa rendere nelle sue lingue di lavoro. Ecco alcuni passaggi di *Corazón tan blanco* che dimostrano come l'interpretazione sia una costante nella vita del protagonista:

[...] sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, lo indica la propia palabra, a nuestras espaldas, como en inglés también, to back. (CTB: 85)

Le dice que no debe pensar ‘so brainsickly of things’, de difícil traducción, pues la palabra ‘brain’ significa ‘cerebro’ y la palabra ‘sickly’ quiere decir ‘enfermizo’ o ‘enfermo’, aunque aquí es un adverbio; así que literalmente le dice que no debe pensar en las cosas con tan enfermo cerebro o tan enfermizamente con el cerebro, no sé bien como repetirlo en mi lengua. (CTB: 87)

‘I have done the deed’ cuando ha vuelto, ‘He hecho el hecho’, o ‘He cometido el acto’, aunque la palabra ‘deed’ se entiende hoy en día más como ‘hazaña’. (CTB: 88)

[...] Lewis le decía a Raft [...] ‘Está bien, creo que es usted el autentico Raft’ [...] en inglés quizá habría dicho ‘the real Raft’ o ‘Raft himself’. (CTB: 162).

[...] al trabajar ‘en una arena o campo muy visible o expuesto’ (‘as I work in a very visible arena’, eran sus palabras exactas) (CTB: 173).

L'inglese è la lingua principalmente citata, sia per i continui riferimenti a Shakespeare che per l'ambientazione newyorkese di una parte considerevole del romanzo, senza dimenticare la descrizione dell'incontro bilaterale tra un'alta carica inglese e la sua controparte spagnola, identificati dalla critica come Margaret Thatcher e Felipe González. Cito, in tal senso, la deduzione di Sergio Viaggio in quanto molto chiara e concisa:

Una reunión formal entre la temible Margaret Thatcher (¿qué otro “alto cargo femenino” fue elegido, y más de una vez, en el año en que transcurre la acción?) y Felipe González (¿qué otro “alto cargo” español podría entrevistarse, *en España*, con la Primer Ministro británica?). (Viaggio, 2005)

Continuando con le citazioni contenenti termini tradotti da/in varie lingue, la prossima si riferisce alle parole scurrili pronunciate da Custardoy il giovane; Juan ammette di non sapere come potrebbe tradurle in lingua straniera:

Palabras difíciles de traducir que por suerte no se pronuncian nunca en los organismos internacionales. (CTB: 142)

Había vuelto a decir ‘cenizo’, pensé automáticamente en traducirlo al inglés, francés o italiano, mis lenguas, no sabía el término en ninguna de ellas, ‘mal de ojo’ sí, ‘evil eye’, ‘jettatura’, pero no es lo mismo [...] ‘Mal de ojo’ en francés lo sabía. Lo había sabido pero no me acordaba, ‘guignon’, me acordé de pronto. (CTB: 147-148)

Salió y al cabo de unos minutos apareció con otro atuendo, más provocativo si esta palabra tiene algún sentido, supongo que sí lo tiene puesto que no es raro emplearla para describir las prendas de las mujeres y existe en todas las lenguas que yo conozco, las lenguas no suelen equivocarse juntas. (CTB: 214-215)

no hay en las lenguas que yo conozco palabra que oponer a ‘huérfano’. (CTB: 295)

Questi ultimi tre esempi riguardano invece tutte le lingue che Juan padroneggia. La riflessione sulla traduzione si sviluppa dunque in tutte le direzioni e tiene conto di tutte le combinazioni delle sue lingue di lavoro contemporaneamente. Spesso pensa a tutte le lingue nello stesso momento perché le comparazioni interlinguistiche possono aiutarlo a confermare deduzioni e ragionamenti che vanno al di là del singolo termine.

In altri casi, il riferimento alla traduzione risulta piuttosto superfluo, come nell'esempio che segue in cui, durante un dialogo che viene riportato interamente in spagnolo,

ad un certo punto viene inserita la frase: “‘Un purito’, le dijo, aunque se lo dijo en francés y yo traduzco” (CTB: 259). La descrizione della trasposizione da una lingua ad un'altra può essere utilizzata anche in chiave scherzosa, come si può notare nel seguente passaggio: “La Comisión de Derechos Humanos del ECOSOC (siglas que en una de las lenguas que hablo suena como si fueran la traducción de una cosa absurda, ‘el calcetín del eco’)” (CTB: 247). Ad ogni modo, c'è da riconoscere la totale naturalezza con cui il protagonista smentisce il pregiudizio ‘interprete = dizionario ambulante’ già trattato nel primo capitolo di questo lavoro (vedi 1. 1. Jones, 2015: 12; Seleskovitch, 1975: 122). Juan può sinceramente ammettere di non conoscere la traduzione di un dato termine, come già esplicitato in alcuni degli esempi precedenti, e ribadito a pagina 156: “parte del ajuar, supuse, palabra extraña y antigua, no sé cómo se traduce”.

3. 1. 2. Ascolto attivo

Una volta stabilita la correlazione comprensione-traduzione ed individuati alcuni esempi a supporto di quest'ultima, non si può dimenticare di menzionare in che modo Juan arriva alla comprensione del linguaggio, cioè parlare di come il protagonista ascolta i discorsi degli altri personaggi. Egli mette in pratica un tipo di ascolto che non è paragonabile al normale utilizzo del senso dell'udito da parte degli esseri umani. Si tratta infatti di una modalità di ascolto specifica. Il termine utilizzato dagli studiosi di teoria dell'interpretazione per definirla è ‘ascolto attivo’. Essendo innaturale, questa particolare abilità dev'essere acquisita ed allenata dall'interprete. L'importanza della comprensione del significato che il parlante vuole conferire al messaggio, come stadio fondamentale che precede la traduzione (evidenziata già precedentemente come linea-guida seguita da Juan) è alla base della definizione di ‘ascolto attivo’ data da Jones in *Conference interpreting explained*:

Interpreters must be able to seize meaning in a split second, and must therefore listen constantly in an active, attentive way, always asking themselves ‘What does the speaker *mean*?’.

This active, attentive listening is quite different to other forms of listening, and has to be learned by the interpreter [...] active listening [it is not like] the passive listening of everyday life, in a conversation or in front of our radio or television set. (Jones, 2015:12)

Un alto livello di attenzione è indispensabile. Se l'ascoltatore si distrae, automaticamente la comprensione fallisce. Questo succede a Juan mentre cerca di ascoltare il

dialogo tra Miriam e Guillermo, essendosi distratto a guardare l'immagine di Luisa riflessa nello specchio appeso alla parete, smette di ascoltare: “perdí la noción del tiempo y la atención momentáneamente (miraba, luego no oía)” (CTB: 55).

Proprio in quanto innaturale, l'ascolto attivo richiede uno sforzo considerevole. Nel romanzo questo impiego di energie viene esplicitato come segue:

Mi tendencia no era la de descansar ni desentenderme del murmullo de la habitación vecina, como por ejemplo sí lo había sido antes, al oír el otro murmullo más generalizado de los habaneros pasando por sus calles delante de mi balcón, sino que, por el contrario, me di cuenta de que sin quererlo estaba muy alerta y, como suele decirse, con el oído puesto, y de que para lograr entender algo necesitaba silencio absoluto [...] nada impide oír tanto como estar oyendo a la vez dos cosas, dos voces; nada impide tanto entender como la simultaneidad de dos o más personas que hablan sin guardar su turno. Por eso quería que se durmiera Luisa, [...] para poder dedicarme con todas mis facultades y experiencia interpretativas a escuchar lo que debía estarse diciendo en aquel murmullo. (CTB: 48)

Lo sforzo può addirittura causare uno “spostamento di energie” da un senso all'altro. Questo ‘shift’, già presente nell'esempio sopracitato “miraba, luego no oía” (CTB: 55) viene spiegato da Juan poche pagine prima: “Cuando uno escucha muy atentamente no ve nada, como si cada sentido forzado al máximo casi excluyera el ejercicio de los otros” (CTB: 50). I passaggi appena riportati di *Corazón tan blanco* sembrano essere stati scritti a supporto di quanto enunciato da Jones a proposito delle condizioni mentali necessarie per mettere in pratica l'ascolto attivo:

This form of listening is not a natural gift; it is something that has to be learned and trained. Even when it has been learned it requires great powers of concentration, hence the need for interpreters at all time to be fit and mentally alert. (Jones, 2015: 14)

L'ultimo aggettivo della definizione di Jones viene addirittura impiegato dal narratore per descrivere il proprio ascolto appena prima di iniziare ad interpretare: “Mis oídos estaban particularmente alerta a la espera de las primeras palabras sensatas que me darían el tono y que debería traducir al instante” (CTB: 75-76). Inoltre, l'ascolto attivo può avvenire solo nella misura in cui, oltre alla concentrazione ed alla preparazione dell'ascoltatore, anche l'ambiente circostante sia adeguato all'ascolto, cioè non ci siano troppi rumori che possano rappresentare delle interferenze ed ostacolare la comprensione del messaggio: “Yo tenía prisa por poder oír

[...] y necesitaba estar quieto para escuchar” (CTB: 46) e “no me dejaba oír bien, un interprete necesita silencio para cumplir su cometido” (CTB: 79).

La capacità uditiva di Juan è, come abbiamo visto, superiore alla norma. Questo è dovuto ad un allenamento specifico, tipico di chi lavora come (o studia per diventare) interprete. Egli però non è l'unico personaggio delle opere di Javier Marías ad avere questa ‘speciale’ capacità, come sottolineato da Navajas:

[El narrador de Javier Marías posee] un oído que percibe incluso aquello que de manera lógica debería quedar más allá de su alcance. Los diversos narradores de Marías ven y oyen más allá de lo habitual y convierten esta capacidad de observación en un instrumento no sólo de conocimiento sino también de poder sobre las figuras y los acontecimientos que los afectan tanto de manera directa como circunstancial. (Navajas, 2001: 41)

L'autore sfrutta la percezione uditiva particolarmente sviluppata dei suoi personaggi in modo tale da metterli al corrente di avvenimenti e/o informazioni che altrimenti resterebbero a loro sconosciuti. Questo avviene spesso attraverso una modalità di ascolto ‘segreta’. In *Corazón tan blanco* Juan origlia sia la conversazione tra Miriam e Guillermo all'Avana che il dialogo tra Ranz e Luisa a Madrid.

[La] capacidad insólita [del narrador] para oír y escuchar conversaciones que le proporcionan un caudal de información que luego él puede emplear para encauzar sus relaciones con los demás. *Eavesdropping* (similar a una actividad de espionaje sobre los demás) se denomina en *Todas las almas* esta capacidad de explorar la vida de los demás en la distancia. En *Corazón tan blanco* el protagonista escucha a través de las paredes de su habitación del hotel en Cuba la conversación que se desarrolla en la habitación contigua y obtiene información privada sobre los dos personajes, Guillermo y Miriam, que se alojan en esa habitación. Esta información, obtenida de forma furtiva, según el termino *eavesdropping*, reaparece posteriormente en el relato y es de considerable importancia para el resto de la narración. (Navajas, 2001: 42)

L'acquisizione di informazioni grazie all'ascolto è quindi giustificata, non solo dalla professione dei protagonisti di Marías, ma anche dalla scelta dell'autore di rendere manifesti in questo modo una serie di elementi che si riveleranno fondamentali per lo sviluppo della trama:

El exceso en la percepción, propio de la ficción de Marías, que podría juzgarse como excesivo y de credibilidad cuestionable, es legítimo ya que sirve para poner de manifiesto elementos esenciales para la

comprensión de lo presentado. El narrador utiliza su poder de observación para dar acceso al lector a una información que él posee de manera privilegiada. (Navajas, 2001: 45)

Oltre ai due episodi in cui Juan origlia conversazioni altrui, la sua grande capacità di ascolto è riscontrabile nel passaggio seguente: “Y entonces, cuando estaba más despierto que en ningún otro momento de la noche entera y ya no había ningún sonido, volví a oír muy baja, como a través de un muro, la voz de ‘Bill’” (CTB: 243). Anche qui viene ribadita l’importanza del silenzio mentre l’allusione al passaggio del suono attraverso una parete, rimanda all’idea di *eavesdropping* descritta da Navajas.

Il protagonista di *Corazón tan blanco* non è però l’unico personaggio in possesso di una grande abilità per quanto riguarda l’ascolto. Anche sua moglie Luisa è un’ interprete, e infatti riesce a captare ciò che si dicono Miriam e Guillermo nella stanza d’hotel adiacente a quella in cui si trova, durante il viaggio di nozze a Cuba.

- Desde luego que querré saber si un día piensas matarme, como aquel hombre del hotel de La Habana, aquel Guillermo. –Lo dijo sin mirarme y lo dijo rápido.
- ¿Lo oíste?
- Claro que lo oí, estaba allí lo mismo que tú, cómo no iba a oírlo. (CTB: 158)

Juan, a posteriori, si mostra sorpreso del fatto che anche Luisa sia stata in grado di sentire ciò che i due amanti si stavano dicendo quando, in realtà, egli è stato consapevole sin da subito del fatto che sua moglie avesse sentito tutto. Anzi, il momento in cui se ne rende conto è esplicitato come segue:

Vi entonces que [Luisa] tenía los ojos abiertos y como idos, con el dedo pulgar rozándose los labios, acariciándose los, un gesto frecuente entre los que escuchan, o en ella cuando lo hace. Al ver que la estaba viendo reflejada, cerró los ojos inmediatamente e inmovilizó el pulgar, como si quisiera que yo siguiera creyendo que estaba dormida, como si no deseara dar ocasión a que ella y yo habláramos ahora ni luego sobre lo que ambos –lo descubriría ahora– habíamos oído decir al compatriota Guillermo y a la blanca mulata Miriam [...] [prefería] que cada uno escuchara por su cuenta, a solas, no juntos. (CTB: 54)

Il gesto di Luisa è indice di concentrazione, la stessa che, come analizzato in precedenza, si necessita nel momento in cui viene messa in atto la modalità di ascolto attivo. Il fatto che non voglia interrompere l’ascolto per commentare con Juan quanto appena appreso, si ricollega al silenzio come condizione fondamentale per poter applicare suddetta modalità di ascolto.

L'ossessione per la comprensione finalizzata alla traduzione, che avviene attraverso il senso particolarmente sviluppato dell'udito, è, come si è visto, una costante nella vita del protagonista-interprete. Juan sottolinea più volte durante il racconto come sia impossibile, e molto spesso tristemente inevitabile, smettere di ascoltare: "Los oídos carecen de parpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde" (CTB: 88); "Oírlas [las palabras], lo que no es evitable" (CTB: 89). Risulta molto difficile 'staccare la spina' ed evitare di ascoltare, anche quando si è stanchi e si vorrebbe smettere di farlo, anche quando si è soli: "Uno quiere descansar el oído y la lengua, pero es imposible, acaba siempre escuchando y hablando, aunque esté solo" (CTB: 168). L'ascolto è collegato al tema del segreto, e della parola rivelatrice. Juan riflette spesso sul fatto che, una volta sentite le parole pronunciate da altri, non si può più tornare indietro. Anche quando avrebbe preferito non essere messo al corrente di quanto gli è stato comunicato, ciò che ha appreso non si può cancellare. Per questo afferma che "escuchar es lo más peligroso y no es evitable" (CTB: 224) e che "es mejor a veces no saber ni el inicio, ni oír las voces que cuentan antes las cuales se está tan inerme" (CTB: 228).

L'unico momento in cui Juan riesce a raggiungere il tanto agognato stato di rilassamento, in cui può smettere di ascoltare e riposare l'udito e la mente, è quando il suono diventa per lui indecifrabile. Così lo spiega egli stesso:

Puedo desconectar, pero sólo en ciertos estados de ánimo irresponsable o bien mediante un gran esfuerzo, y por eso a veces me alegro de que los murmullos sean de veras indistinguibles y los susurros imperceptibles, y que existan tantas lenguas que me son extrañas y no son deducibles, porque así descanso. Cuando se y compruebo que no hay manera, que no puedo entender por mucho que lo desee e intente, entonces me siento tranquilo y desentendiendo y descanso. Nada puedo hacer, nada está en mi mano, soy un inválido, y mis oídos descansan, mi cabeza descansa, mi memoria descansa y también mi lengua [...] escucho sonidos que sé que son articulados y tienen sentido y sin embargo me resultan indecifrables: no logran individualizarse ni formar unidades. Esa es la maldición mayor de un interprete en su trabajo, cuando por algún motivo [...] todo lo que oye le parece idéntico [...] pero también es su mayor consuelo cuando eso no sucede y no está en el trabajo: sólo entonces puede relajarse del todo y no prestar atención ni permanecer alerta, y hallar placer en escuchar voces (el insignificante rumor del habla) que no sólo sabe que no le atañen, sino que además no está capacitado para interpretar, ni para transmitir, ni para memorizar, ni para transcribir, ni para comprender. Ni siquiera para repetirse. (CTB: 46-47)

Ecco che l'ascolto diventa passivo, una volta verificata l'impossibilità di comprendere il messaggio per poi tradurlo, l'interprete può smettere di concentrarsi ed ascoltare i suoni senza alcuno sforzo mentale. Rita de Maeseneer osserva come la mancanza di traduzione non avvenga in mancanza di suoni ma in presenza di questi ultimi. C'è un suono, ci sono delle parole enunciate da un parlante, tuttavia il loro significato è per Juan irraggiungibile:

Lo realmente no traducible no se encuentra del lado de lo no hablado, del silencio, sino del lado de los bordes del lenguaje, de ciertos murmullos y susurros incomprensibles, del lado de los cuchicheos, del lado de las onomatopeyas. (De Maeseneer, 2000)

Riporto in seguito citazioni di *Corazón tan blanco* in cui i sussurri, i bisbigli, i mormorii, vengono captati da Juan, ma senza che egli possa riuscire a comprendere il contenuto del messaggio:

[...] bajaron tanto la voz que ya no eran susurros cortantes en lo que hablaban, sino cuchicheos del todo inaudibles desde mi lado del muro. (CTB: 55)

[...] como si fuera un susurro tan quedo que careciera de mensaje o significado. (CTB: 85)

[...] el incomprensible susurro [...]. (CTB: 89)

[...] palabras que yo no escucharía, el incomprensible susurro. (CTB: 152).

Come osservato da De Maeseneer, oltre ai sussurri anche le parole onomatopoeiche non possono essere tradotte. Un esempio in questo senso, è fornito dal protagonista in occasione dell'incontro bilaterale tra Margaret Thatcher e Felipe González: “[la alto cargo inglesa decía] cosas onomatopéyicas e intraducibles como ‘Tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, tweedle twang’” (CTB: 75).

L'impossibilità di carpire il significato di una frase pronunciata a bassa voce può essere da un lato, come già analizzato, fonte di sollievo e conseguente riposo per il protagonista, dall'altro lato può invece causare frustrazione. Questo avviene quando il sussurro fa parte di un dialogo che si può essere compreso da Juan, ma che una diminuzione improvvisa del volume della voce di chi parla ha reso indecifrabile. Inoltre l'interprete sa bene che, una volta enunciato, il testo di partenza, se non viene immediatamente compreso e tradotto, sarà perso per sempre. Per Juan, che sta origliando il dialogo tra Miriam e Guillermo, non c'è possibilità

di ripetizione, proprio come quando l'interprete traduce in simultanea e, dalla sua cabina, non può chiedere all'oratore di ripetere una parte del discorso che per qualche ragione non è stato in grado di tradurre.

Los pequeños ruidos que yo mismo iba haciendo y nuestras propias frases cortas y discontinuas me impedían prestar atención y aguzar el oído en busca de la individuación del murmullo contiguo, que tenía prisa por descifrar. Y la prisa venía porque tenía conciencia de que lo que no oyera ahora ya no lo iba a oír; no iba a haber repetición, como cuando uno oye una cinta o ve un vídeo y puede retroceder, sino que cada susurro no aprehendido ni comprendido se perdería para siempre jamás. (CTB: 43)

Questa consapevolezza è ribadita nel secondo episodio di *eavesdropping* presente nel romanzo. In questo caso il dialogo origliato è quello tra Ranz e Luisa. La scelta di Marías di utilizzare le stesse identiche parole per descrivere il sentimento di “ansia da traduzione” provato da Juan, crea un forte parallelismo tra i due momenti narrativi.

Pero la prisa venía porque tuve conciencia de que lo que no oyera ahora ya no lo iba a oír; no iba a haber repetición, como cuando uno oye una cinta o ve un video y puede retroceder, sino que cada susurro no aprehendido ni comprendido se perdería para siempre jamás. (CTB: 267)

La traduzione è dunque una necessità impellente per il protagonista, che non risparmia occasione per ribadirlo e sottolinearlo. Tuttavia, c'è un momento in cui Juan ammette di non tradurre automaticamente un messaggio e di astenersi volontariamente dal farlo, andando contro quanto da lui stesso affermato in precedenza.

Y aunque a veces, en nuestros turnos de descanso, nos quedemos escuchando a los próceres y no traduciéndolos, la terminología idéntica que todos ellos emplean resulta incomprensible para cualquier persona en su sano juicio. (CTB: 71)

L'ascolto non finalizzato alla traduzione può sembrare un controsenso interno alla narrazione. In realtà, è probabile che questa ammissione di ascolto-passivo abbia il solo scopo di criticare il registro astruso impiegato dai funzionari delle istituzioni internazionali e di conseguenza ribadisca la stretta relazione ascolto-comprensione-traduzione. Più avanti nel capitolo analizzerò in maniera più approfondita l'atteggiamento di Marías, la sua critica per niente velata al lavoro dell'interprete e, più in generale, della traduzione presso tali istituzioni.

3. 2. Sensibilità linguistica

The most commonly mentioned core skills and characteristics required of an aspiring interpreter are excellent knowledge of working languages (which includes mother tongue proficiency beyond the level of a common native speaker, such as sensitivity to register and the ability to use various styles, understand regional varieties and accents, etc). (Timarová, 2015a: 17)

Juan lavora con il linguaggio, è quindi fondamentale per lui possedere una sviluppata sensibilità linguistica. La conoscenza delle lingue è un elemento indispensabile per svolgere la professione dell'interprete ed egli sostiene di conoscere molto bene le lingue che padroneggia: “con mis conocimientos cabales de las lenguas que hablo” (CTB: 77). Ecco come il protagonista sottolinea l'importanza di una conoscenza approfondita per quanto riguarda tutte le sue lingue di lavoro, non solo di quelle straniere ma anche della sua lingua madre: “Eran en un idioma que bien conozco, es el mío, en el que escribo y pienso, aunque conviva con otros en los que también pienso a veces, siempre más en el mío” (CTB: 268). Lo spagnolo non è una lingua che il protagonista semplicemente parla, egli la conosce e la conosce bene. La padronanza della lingua madre, molte volte, può essere data per scontata per qualsiasi parlante. Sorvolando il fatto che spesso, purtroppo, non è così, bisogna sottolineare che l'interprete deve essere in grado di esprimersi nella propria lingua ad un livello superiore rispetto a quello di un parlante medio. Egli deve saper utilizzare diversi tipi di registro, parole appartenenti ai più svariati domini lessicali, conoscere i modi di dire e avere un eloquio piacevole. Tutto questo perché, come si è detto, la lingua è il suo strumento di lavoro. Uno strumento che va continuamente affinato. A collegare l'abilità linguistica alla professione è Juan stesso: “[Luisa] tiene tanta conciencia de las palabras como yo, somos de la misma profesión, aunque ella trabaje menos ahora” (CTB: 161). La sensibilità linguistica è definita come ‘coscienza delle parole’, c'è dunque una consapevolezza del mezzo linguistico molto profonda. Non si tratta di sapere a memoria le corrispondenze linguistiche di vari termini tra una lingua e un'altra, ci sono uno studio e una comprensione che vanno ben al di là della mera capacità di formulare frasi in lingua straniera. Anche perché le parole sono solo un aspetto della comunicazione e della comprensione. Il protagonista ne è consapevole e lo esplicita come segue: “Luisa, tan acostumbrada como yo a traducir y percibir los temblores y detectar la sinceridad del habla, también se habría dado cuenta y se habría sentido aliviada” (CTB: 57). Si noti come la traduzione viene menzionata in quanto elemento dal quale scaturisce la grande sensibilità linguistica dei due personaggi. In questa parte del mio lavoro analizzerò la sviluppata capacità linguistica dell'interprete prendendo in considerazione non solo le parole

in quanto lessemi e i fenomeni legati alla loro trasposizione da una lingua all'altra, ma anche tutti gli aspetti prosodici che fanno parte della comunicazione e che influenzano l'interpretazione. Prenderò spunto dallo studio di Rita De Maeseneer "Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías" approfondendone alcuni aspetti e confutando altri. Per quanto riguarda la teoria dell'interpretazione sfrutterò una risorsa utilissima: *La Routledge encyclopedia of interpreting studies*, un volume attuale, estremamente completo e al contempo sintetico, perfetto per avere le basi necessarie a sviluppare un'argomentazione che fa leva su concetti che appartengono alla teoria dell'interpretazione ma che vuole rimanere all'interno dell'analisi di un romanzo e non ha alcuna pretesa di affrontare temi specifici che andrebbero approfonditi secondo altre modalità.

3. 2. 1. Lessico

Partiamo dunque dalle parole, e dalla conoscenza lessicale propria di chi svolge professioni che hanno a che fare con la lingua, quali quelle del traduttore e dell'interprete. Come descritto da Anja Rütten, che ha curato l'entrata "Terminology" della *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, la terminologia è una variabile molto importante del discorso di partenza ma anche della resa dell'interprete. La sua importanza aumenta in maniera direttamente proporzionale al livello di specificità tecnica dell'evento comunicativo. Studi svolti sulle aspettative degli utenti hanno dimostrato che l'utilizzo di una terminologia corretta è uno dei criteri che più vengono tenuti in considerazione quando si valuta il servizio di interpretazione. Uno dei problemi, in questo senso, è che molto spesso, per non dire sempre, l'interprete parte svantaggiato poiché si trova a dover interpretare discorsi di esperti in un dato campo per un pubblico di altrettanti esperti. Per colmare questo divario egli si sottopone ad una preparazione terminologica prima della conferenza. Non parlerò in questa sede dei metodi più o meno innovativi che gli interpreti utilizzano per prepararsi prima durante e dopo una conferenza, voglio però sottolineare come la preparazione sia "from data to information to knowledge" (Rütten, 2015: 416). Ritorna lo stretto legame tra comprensione e traduzione già evidenziato in precedenza per quanto riguarda l'ascolto attivo. Arricchire il proprio bagaglio lessicale non significa semplicemente cercare la traduzione delle parole che non si conoscono ed impararle a memoria. La fase della raccolta dei dati dev'essere seguita da una fase in cui l'interprete si concentra sul contesto, sulle definizioni, individua le parole chiave e collega tra loro i vari concetti così da arrivare ad una conoscenza dell'argomento che sia il più solida possibile, sempre e comunque tenendo in conto il tempo limitato a sua

disposizione. Per interpretare un messaggio è necessario comprenderlo a pieno e per comprenderlo bisogna avere un certo livello di familiarità con i temi trattati. Secondo Alessandra Riccardi:

Vi è un indubbio vantaggio nell'interpretare dei testi inseriti in un contesto ben delimitato [per esempio una conferenza], così da favorire l'attivazione di conoscenze enciclopediche e contestuali che permettono di ancorare il testo linguisticamente e semanticamente all'interno della situazione in cui viene enunciato. (Riccardi, 1999: 163)

Questa “conoscenza enciclopedica” deve essere costruita dall'interprete proprio nella fase di preparazione che precede l'evento comunicativo. In *Corazón tan blanco* la conoscenza terminologica dell'interprete non viene collegata alla necessaria preparazione che precede l'interpretazione. Al contrario, il protagonista afferma: “ninguno sabemos nada sobre esos asuntos tan cautivadores de los cuales ya he mencionado algunos ejemplos” (CTB: 71). E con ‘qualche esempio’ si riferisce ad una lista, contenente le tematiche più disparate, enunciata alle pagine 66 e 67. Pur tenendo in considerazione il tono parodico della sequenza, trovo che il mancato accenno alla preparazione terminologica sia stato uno sbaglio, soprattutto visto il riferimento alla varietà delle tematiche affrontate. Tale mancanza si aggrava nel momento in cui Marías fa affermare a Juan che l'interprete non ha alcuna consapevolezza di ciò che ascolta e traduce. Tornerò ad analizzare la descrizione falsata del mestiere dell'interprete da parte di Javier Marías più avanti in questo capitolo. Per ora continuo con l'importanza della conoscenza lessicale perché, nonostante sia stato negato qualsiasi tipo di preparazione terminologica in vista di un'attività interpretativa, questa sapienza emerge in altri punti del romanzo ed evidenzia diversi aspetti legati alla consapevolezza linguistica del protagonista.

Uno di questi è l'etimologia delle parole: “‘A very visible arena’, decía otra vez, y la última palabra la pronunciaba a la española, no podía evitarlo por el español origen de la palabra” (CTB: 184). L'etimologia non è un tratto esclusivo di *Corazón tan blanco*, al contrario, è un elemento ricorrente nella prosa di Marías, così come sottolineato da Gonzalo Navajas nel suo saggio “Javier Marías: El saber absoluto de la narración” in cui l'autore analizza le tecniche narrative utilizzate da Marías. Una di queste sarebbe ‘el dominio sobre el lenguaje’ che si concretizzerebbe proprio nelle lunghe spiegazioni etimologiche di termini spagnoli ma anche di parole straniere, soprattutto inglesi. Navajas cita poi alcuni esempi tratti da un'altra celebre opera di Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí*. Per quanto riguarda il

romanzo da me analizzato, un esempio particolarmente interessante di digressione etimologica è, a mio parere, il seguente:

La escena se ha interpretado de dos formas, como Artemisa, reina de Halicarnaso, en el momento de ir a beber la copa con las cenizas de Mausolo, su marido muerto para quien hizo erigir un sepulcro que fue una de las siete maravillas del mundo antiguo (de ahí mausoleo). (CTB: 126)

Questo frammento non si può certo annoverare tra le ‘largas explicaciones etimológicas’ di cui parla Navajas (2001: 46). Qui il riferimento etimologico è brevissimo e racchiuso tra parentesi tonde. Nonostante ciò, la citazione acquisisce particolare rilevanza all’interno della mia riflessione nel momento in cui la conoscenza dell’etimologia della parola ‘mausoleo’ non è una nozione che il narratore ha imparato a memoria e che resta scollegata dal resto delle informazioni registrate nel suo cervello. L’etimologia è collegata alla storia della regina Artemisia II, ad una delle sette meraviglie del mondo antico, ed è proprio intrecciandosi ad altri dati, ad altre informazioni che si crea la conoscenza (‘from data, to information, to knowledge’), una conoscenza che non è effimera ma stabile, una conoscenza che può essere recuperata dall’interprete nel momento in cui dovesse averne bisogno (tornerò ad analizzare l’importanza delle strutture che organizzano la conoscenza dichiarativa quando tratterò della memoria; vedi sezione 3. 3.)

La comprensione è fondamentale per la traduzione, per questo il protagonista deve capire il significato anche dei termini più astrusi. Una volta compresi a pieno, sarà infatti più facile ricordarli. Ecco come ci dimostra la sua conoscenza lessicale a pagina 131: “algunos son palinsquemáticos, es decir, cuentan en la misma superficie o espacio sus historias completas”.

Oltre alla conoscenza delle parole, del loro significato e della loro provenienza c’è un ultimo aspetto che Juan tiene in considerazione: il loro utilizzo.

Había dicho ‘bala perdida’, y estuve seguro de que en ese momento, pese a la seriedad con que hablaba, le había divertido soltar esa expresión en desuso, como le había divertido llamarme ‘picaflor’ el día de mi boda, durante la fiesta. (CTB: 279)

La lingua è in continua evoluzione, e l’interprete deve conoscere bene anche i processi attraverso i quali il linguaggio si sviluppa e modifica nel tempo. Una conoscenza a trecento

sessanta gradi che Marías, gran cultore della lingua egli stesso, riesce a conferire al suo personaggio.

3. 2. 2. Sinonimi

L'utilizzo di sinonimi da parte di Marías è certamente un aspetto della prosa di *Corazón tan blanco* su cui vale la pena soffermarsi. Anche il lettore più inesperto può rendersi conto della presenza costante di espressioni sinonimiche che ritornano nel testo, non solo all'interno di uno stesso paragrafo ma anche da un capitolo all'altro, aiutando la costruzione di un copioso sistema di rimandi testuali su cui si basa la coesione del racconto. Come mai i sinonimi sono così ricorrenti? E come si possono correlare alla professione del protagonista? Partiamo dalla definizione che ne dà il vocabolario Treccani:

Sinònimo agg. e s. m. [dal gr. συνώνυμος (lat. tardo *synonymos*), comp. di συν- «sin-» (per esprimere identità) e ὄνομα, ὄνυμα «nome»]. – 1. Che ha un significato fundamentalmente uguale, che vuol dire la stessa cosa: *parole, espressioni sinonime*. Più com. come s. m., parola (o espressione) che, in linea astratta e generale, ha lo stesso significato di un'altra, pur ammettendo caratteristiche e valori differenziati particolari o di ordine stilistico (v. sinonimia): «*educazione*» non sempre è s. di «*gentilezza*».

Due parole sono sinonime se sussiste una coincidenza di significato. L'importanza del significato, già evidenziata per quanto riguarda l'ascolto attivo e la traduzione, si rivela discriminante anche quando bisogna stabilire se due parole sono sinonime. Se nel caso della traduzione da una lingua di partenza a una lingua di arrivo deve esserci un'equivalenza tra il significato del messaggio originale e quello della resa dell'interprete, in un certo senso i sinonimi possono essere visti come una "traduzione" all'interno della stessa lingua.

Rita De Maeseneer, collega l'utilizzo di sinonimi al processo traduttivo:

Las técnicas del traductor e intérprete influyen en el mismo proceso escritural que se refleja en el estilo. Al leer *Corazón tan blanco* nos vemos enfrentados a constantes vacilaciones estilísticas. Es como si el autor escribiera remedando el proceso de la traducción. A diferencia del intérprete que tiene que elegir y decidir de una manera mucho más rápida entre las diferentes soluciones que se le presenten, el traductor puede ir variando y puliendo su texto al infinito. La variación adjetival sinonímica en *Corazón tan blanco* podría hacer pensar en la actividad del traductor que está siempre a la caza de la palabra 'exacta', de la palabra que exprese mejor lo evocado en la lengua de origen. [...] La yuxtaposición de varias posibilidades de interpretación tan característica de Marías explicita la constante elección tan fundamental a la hora de traducir. (De Maeseneer, 2000)

L'autrice afferma che il ricorso ai sinonimi è sì legato alla traduzione ma a quella scritta, frutto del lavoro di un traduttore, non a quella orale, spesso simultanea, dell'interprete. Il fatto che il traduttore abbia molto più tempo dell'interprete, è indubbio. Egli può tranquillamente cercare il termine che più si avvicini al significato della parola che intende tradurre mentre l'interprete spesso deve accontentarsi del corrispettivo che in quel momento gli è più immediato, ma questo non significa affatto che i sinonimi non siano importanti in interpretazione. La differenza è che l'interprete lavora sui sinonimi in una fase precedente all'interpretazione. Non avendo il tempo materiale di fermarsi a riflettere sul termine più adatto da utilizzare durante il processo traduttivo, egli si prepara sul tema che andrà ad interpretare e si costruisce un vero e proprio bagaglio lessicale che deve essere "attivo" nella sua mente una volta in cabina. Avere sinonimi sempre pronti è fondamentale proprio perché in un momento dato l'interprete può avere un lapsus e non ricordare come tradurre un determinato termine, è in questo caso che entrano in gioco i sinonimi. Possedere un ventaglio di possibilità per tradurre, ad esempio, un verbo molto ricorrente, è una strategia che può salvare l'interprete da un silenzio "di ricerca" del termine che in quel momento non riesce a ricordare. In quanto parole di significato pressoché identico, i sinonimi sono intercambiabili, soprattutto in interpretazione. È dunque vero che il traduttore ha più tempo per cercare il sinonimo più adatto, quello che possiede una sfumatura semantica particolarmente idonea in un certo contesto, ma per l'interprete i sinonimi sono ancora più importanti in quanto sostituibili ed equivalenti.

Anche per quanto riguarda l'interpretazione consecutiva i sinonimi sono molto utili. Si pensi, ad esempio, al sistema di note in cui non c'è una corrispondenza 1:1 tra simboli (e/o abbreviazioni) e termini lessicali. L'annotazione "do" non viene resa dall'interprete sempre e solo con il verbo "fare", in rilettura può diventare, "creare", "mettere in pratica", "realizzare", "preparare", "eseguire", e via di seguito, in base al contesto. Questo tipo di esercizio sinonimico è presente nel romanzo. Nei due esempi seguenti il protagonista sembra quasi ripassare le opzioni di rilettura del simbolo da lui prescelto per appuntare il verbo "dire": "Contar, informar, anunciar, comentar, opinar (CTB: 154)" e "Las palabras que no sirven tanto para dar a conocer o relatar o comunicar (CTB: 227)".

L'importanza dei sinonimi nel campo dell'interpretazione è corroborata dal loro utilizzo sia nei test di attitudine che negli esercizi che precedono l'attività interpretativa. Le

tre entrate dell'enciclopedia *Routledge encyclopedia of interpreting studies* “Aptitude testing”, “Cloze” e “Pre-interpreting exercises”, curate rispettivamente da Šárka Timarová, Catherine Chabasse e Jessica Pérez Luzardo, forniscono una panoramica dei risultati raggiunti e delle diverse scuole di pensiero per quanto riguarda la valutazione del grado di attitudine degli studenti che desiderano intraprendere un percorso di studi in interpretazione. Secondo Pérez Luzardo:

Language enhancement to improve expression and presentation may also include exercises with synonyms, parataxis, hyperonyms, antonyms, re-expression, paraphrasing, [...] Paraphrasing, in which the meaning of a message is re-expressed using different lexical and syntactic resources, is worth special attention, as it comes very close to interpreting itself [...] and helps the interpreter to convey the message without being constrained by the linguistic form of the original speech. (Pérez Luzardo, 2015: 317-318)

La capacità di parafrasare un testo, che potremmo definire la capacità di “tradurre” da lingua A a lingua A, è stata studiata in quanto predittiva dell'attitudine all'interpretazione (vedi Russo; Pippa, 2004 e Russo, 2014 in Timarová, 2015: 19) e i sinonimi sono stati inseriti in un esercizio di Cloze test sviluppato da Pöchhacker:

Pochhacker (2011a) developed the SynCloze task to assess aptitude for interpreting. SynCloze combines anticipation and vocabulary exercise (synonyms, paraphrase). Using a headset and microphone, students listen to a speech and, at the sound of a beep, fill in the gap and give as many synonyms as possible. (Cahabse, 2015: 55)

I sinonimi non sono importati solo nelle fasi che precedono l'interpretazione (test di attitudine, esercizi propedeutici all'interpretazione e preparazione terminologica) ma vengono anche ampiamente utilizzati durante la traduzione stessa. Nel suo libro *Talkshow interpreting: la mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Straniero Sergio analizza dettagliatamente le riformulazioni parafrastiche e sinonimiche in interpretazione (pp. 471-482). Seppur ristretto al campo specifico dell'interpretazione televisiva, lo studio di Straniero Sergio è estremamente interessante e puntuale, e può fornire le basi per un'analisi dell'utilizzo dei sinonimi anche da parte di un personaggio fittizio come Juan. Secondo quando riporta nel libro sopracitato i sinonimi e le espressioni parafrastiche vengono usate soprattutto nelle riformulazioni, ossia nelle auto-correzioni:

L'interprete può correggersi perché ha commesso un errore oppure perché ritiene che l'unità testuale o l'enunciato che ha prodotto non siano sufficientemente appropriati [...] in quest'ultimo caso, si parla di

“appropriateness repairs” [...] suddivisi in “appropriateness lexical repairs” (sostituzione di un termine con un altro di solito più preciso) e “appropriateness insertion repairs” (l’inserimento di una o più unità testuali volte a specificare meglio l’enunciato appena prodotto) gli interventi riparatori posso riguardare da una parte, calchi lessicali e strutturali di espressioni della LP e, dall’altra, precisazioni semantiche volte a ripristinare la coesione e/o l’idiomaticità della LA. (Straniero Sergio, 2007: 471)

Oltre all’auto-correzione i sinonimi vengono indicati come “fillers” dall’estrema utilità. Il libro riporta esempi di rese reali in cui gli interpreti, piuttosto che rimanere in silenzio “mentre con la mente si va in cerca di un’altra idea” (Straniero Sergio, 2007: 472), preferiscono ripetersi in quanto le pause vuote, pur brevi che siano, vengono immediatamente percepite dagli ascoltatori come indecisioni e “esitazioni e tentennamenti mettono a repentaglio la faccia dell’interprete in quanto disattendono le aspettative legate al suo ruolo di professionista della parola” (Straniero Sergio, 2007: 472). Secondo l’analisi di Straniero Sergio gli interpreti posso produrre vere e proprie catene parafrastiche (parafrasi dunque non solo come metro di attitudine ma anche come strategia in interpretazione) ricorrendo ai sinonimi ed utilizzarle come forme autocorrettive mascherate ma anche utilizzare il “list format” ovvero la produzione di termini lessicali simili dal punto di vista semantico uno dietro l’altro. Viene sottolineato anche come le strutture parafrastiche e i sinonimi siano quasi sempre adiacenti tra loro. Questo non solo è vantaggioso dal punto di vista ritmico (la resa risulta più fluida e piacevole) ma può anche salvare l’interprete da un’impasse decisionale. Selezionare il termine più adatto tra una serie di opzioni lessicali è uno dei problemi più grandi quando si tratta di traduzione. Come evidenziato precedentemente l’interprete non ha a disposizione molto tempo per scegliere quale parola impiegare, quindi può decidere di enunciare più di un’opzione traduttiva. Le alternative possono trovarsi in un rapporto di coordinazione o di disgiunzione.

Tale fenomeno non è esclusivamente una tecnica di self repair, nel senso che la congiunzione coordinativa (e quella disgiuntiva) non segnalano necessariamente l’esistenza di un reparandum e di un reparatum, ma rappresentano semplicemente una duplicazione semantica. Si tratta di una struttura che ricalca la figura retorica dell’endiadi, che consiste nell’esprimere un concetto attraverso due termini coordinati (simili ma non uguali). (Straniero Sergio, 2007: 480)

Nel romanzo sono presenti sia esempi di termini sinonimici in relazione coordinativa (collegati dalla congiunzione “e”):

Expresión sonriente y compasiva y apaciguada (CTB: 107)

Pero estos son conjeturas e hipótesis (CTB: 114)

che oppositiva (disgiuntive con “o”):

Fue una transacción o un pacto (CTB: 113)

Como si llevara en las suelas unas placas o láminas de bailarín de claqué, o acaso eran alzas (CTB: 152)

A no ser que ‘blanco’ quiera decir aquí ‘pálido y temeroso’, o ‘acobardado’ (CTB: 89)

che esempi in cui entrambe le modalità sono giustapposte:

sus ojos rasgados y sonrientes, un poco ensoñados o absortos (CTB: 112)

Le disgiuntive sono particolarmente interessanti perché “il ricorso alla disgiuntiva rileva il dilemma dell’interprete” (Straniero Sergio, 2007: 482). Questa incertezza riguardo all’interpretazione in *Corazón tan blanco* si rende percepibile soprattutto quando Juan interpreta i gesti degli altri personaggi. Come evidenziato per gli esempi citati nella sezione 3.1. di questo lavoro intitolata “Deformazione professionale”, quando Juan vuole esplicitare il significato di un’azione che appartiene alla sfera del non-verbale fornisce più interpretazioni, intervallate da congiunzioni disgiuntive. È difficile essere certi di quale sia l’intenzione comunicativa di un gesto, per questo le varie rese possibili vengono giustapposte (intramezzate o meno da congiunzioni), proprio come nelle trascrizioni dell’operato degli interpreti analizzate da Straniero Sergio:

[...] movió varias veces el dedo índice de la mano izquierda como atrayéndome hacia sí, o como diciendo: ‘Desembucha’, o ‘Explica’, o ‘Cuenta’. (CTB: 217)

[...] como el gesto del asimiento de Miriam y sus palabras (‘Eres mío’, ‘Estás en deuda’, ‘Voy por ti’, ‘Conmigo al infierno’) (CTB: 149)

Posto che i sinonimi sono estremamente utili, ed ampiamente utilizzati dagli interpreti, ci sono comunque esempi di termini sinonimici all’interno del romanzo di Marías che si avvicinano di più all’analisi sopra citata che, dell’utilizzo dei sinonimi in *Corazón tan blanco*, fa Rita De Maeseneer. A differenza dei sinonimi adiacenti, strategia tipica

dell'interpretazione, gli esempi seguenti sono variazioni sinonimiche che si riferiscono allo stesso oggetto/soggetto e che si trovano in periodi disgiunti. Per descrivere le sedie su cui Juan e Luisa sono seduti durante l'incontro bilaterale, in contrasto con le comode poltrone su cui sono adagiati i due politici, Marías utilizza diverse espressioni:

Y si son dos los individuos sentados en durísimas sillas con sendos blocs de notas en las manos [...]. (CTB: 73)

Yo quedé en mi torturadora silla [...] y Luisa en su mortificante silla [...]. (CTB: 74)

Por la disposición de nuestras criminales sillas ya descrita [...]. (CTB: 75)

Sólo noté que se erguía un poco más todavía en su silla homicida [...]. (CTB: 82)

Anche per descrivere i capelli canuti del padre, Juan ricorre a diverse combinazioni aggettivali tra loro in relazione sinonimica:

Su pelo, blanco y compacto (CTB: 95)

Una cabeza algodonosa o polar (CTB: 95)

Ranz se tocó su pelo polar (CTB: 103)

Su llamativa cabeza de polvos de talco (CTB: 104)

Su harinosa cabeza (CTB: 105)

E la stessa tecnica viene utilizzata per descrivere gli occhi di Ranz:

Esos ojos eran de color muy claro [...] de un castaño tan pálido que a fuerza de palidez cobraba nitidez y brillo, casi de color vino blanco [...] casi de color vinagre (CTB: 96)

Sus ojos como gruesas gotas de licor o vinagre (CTB: 105)

Queste espressioni sinonimiche possono essere a ragione interpretate come caratteristiche del processo traduttivo. Si riscontra in questi esempi la tendenza del traduttore a cercare la terminologia più adatta, ma anche delle variazioni stilistiche volte ad evitare le ripetizioni. Queste variazioni presentano un carattere prettamente letterario tipico della

traduzione (è improbabile, infatti, che un interprete si ritrovi a dire “testa farinosa” per tradurre “capelli bianchi”). Nonostante ciò, sembra avventato estendere a tutti i sinonimi del romanzo questa ipotesi e, come ho cercato di dimostrare, molti altri esempi si avvicinano all’ utilizzo dei sinonimi tipico dell’attività interpretativa. Anche questo aspetto linguistico è dunque riconducibile alla professione del protagonista di *Corazón tan blanco*.

3. 2. 3. Varianti linguistiche ed interferenze

In questa sezione analizzerò due fenomeni linguistici diversi tra loro ma entrambi riconducibili alla provenienza dell’emittente del messaggio. Nel primo caso Juan si rende conto di una variante sintattica utilizzata dalla cubana Miriam quando gli si rivolge, avendolo scambiato per il proprio amante, Guillermo:

– Pero ¿qué tú haces ahí? ¿No me viste que te estaba esperando desde hace una hora? ¿Por qué no me dijiste que ya tú habías subido?

Creo que lo decía así, con esa leve alteración del orden de las palabras y abuso de los pronombres respecto a lo que yo habría dicho, o cualquier persona de mi país, supongo. (CTB: 33)

Egli stesso sottolinea l’ utilizzo eccessivo del pronome “tu” e l’ordine sintattico diverso rispetto a quello del castigliano standard parlato in Spagna (o che egli suppone parlino i suoi conterranei). Questo uso del pronome è caratteristico della parlata caraibica. Siccome la –s finale di “haces” solitamente non è pronunciata, viene meno la distinzione tra le due forme del verbo “hacer”: “haces” (seconda persona singolare) e “hace” (terza persona singolare). L’aggiunta del pronome “tu” compensa quindi la mancanza della –s, ed elimina ogni ambiguità riguardo la forma verbale (De Maeseneer, 2000). Questa particolarità linguistica ritorna anche nella pagina successiva quando Miriam afferma: “– ¿Tú estás idiota o qué te pasa? ¿Encima te has quedado mudo? Pero ¿por qué tú no me contestas?” (CTB: 34).

Nel secondo caso Juan è in grado di stabilire la nazionalità dell’ autore di una lettera indirizzata alla sua collega, e amica di vecchia data, Berta:

Tras leer la carta le dije a Berta lo que Berta esperaba:

– Esta carta la ha escrito un español.

El inglés era bastante correcto, pero con algunas indecisiones, una falta inconfundible y varias expresiones no ya poco inglesas, sino que parecían una traducción demasiado literal del castellano: tanto Berta como yo como Luisa estamos muy acostumbrados a detectar estas transparencias de nuestros compatriotas cuando hablan o escriben lenguas. (CTB: 173-174)

Oltre alla tendenza, tipica di Javier Marías, di “recordar, siempre con humor, la dificultad que en general tienen los españoles a la hora de pronunciar correctamente otros idiomas” (De Peretti, 2016: 127), questo passaggio collega, ancora una volta, la speciale sensibilità linguistica di Juan alla professione da lui svolta. Afferma, infatti, di essere abituato a riconoscere parlanti non madrelingua inglesi, così come Berta e Luisa, anch’esse interpreti professioniste. Gli interpreti sanno riconoscere le costruzioni linguistiche tipiche di una lingua in quanto esperti del linguaggio ma soprattutto perché, lavorando contemporaneamente con diverse lingue sono i primi a correre il rischio di commettere errori in questo senso. La voce “Interference” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* curata da Eike Lauterbach e Franz Pöchhacker definisce le interferenze come segue:

The term interference is used in physics to denote interaction between overlapping waves. Linguists have used it since the 1950s to refer to the influence of one language system on another in situations of language contact. Also known as L1 interference or language transfer, this phenomenon manifests itself both in the individual speaker and in the language community or system [...] In either case, linguistic interference consists in a deviation from the norms of the target language on the lexical, morphological, syntactic, stylistic, phonological or prosodic levels. (Lauterbach; Pöchhacker, 2015: 194)

Sempre secondo questi due autori la traduzione, in quanto processo in cui due lingue vengono impiegate contemporaneamente, è particolarmente soggetta a tale fenomeno. E all’interno del campo della traduzione, l’interpretazione è l’attività più incline alle interferenze a causa del grande carico cognitivo derivante dal dover tradurre velocemente, e dallo sforzo cerebrale che comporta il mantenere attive due lingue diverse allo stesso tempo, soprattutto nella modalità di interpretazione simultanea. Proprio per queste ragioni, nei percorsi di studio volti a preparare i giovani interpreti, gli studenti vengono esortati a fare particolare attenzione alle interferenze, a riconoscere i falsi amici e a distaccarsi dal testo di partenza quanto più possibile. Questo concetto è esplicitato dalla *Scuola di Parigi* nella raccomandazione di mettere in atto una “deverbalization” del testo originale, piuttosto che effettuare un semplice “transcoding” tra una lingua e un’altra. Anche la *Teoria degli sforzi* avverte in questo senso, incitando ad una gestione dell’attenzione tale da riuscire a dedicare

parte delle facoltà di elaborazione ad uno sforzo cosciente volto a salvaguardare la resa dell'interprete da eventuali interferenze della lingua di partenza.

Juan è così consapevole in fatto di interferenze che durante l'incontro bilaterale descritto in *Corazón tan blanco*, mentre sta modificando le affermazioni dei due funzionari, indirizzando il dialogo a suo piacimento, inserisce a proposito un calco dall'inglese per non sollevare sospetti:

Yo entonces les había echado otra mano, y había puesto en la boca de ella una proposición inexistente: '¿Por qué no salimos a pasear a los jardines? Hace un día glorioso'. (Había inventado con este anglicismo para dar verosimilitud a la frase). Y habíamos salido los cuatro a pasear por los jardines, en aquella tan gloriosa mañana en que Luisa y yo nos conocimos. (CTB: 198-199)

Il fatto che Juan conosca a fondo i meccanismi linguistici gli permette di utilizzarli addirittura per "falsare" la comunicazione e rendere verosimile una frase da lui inventata. Tornerò in seguito sulla traduzione falsata e sull'immagine parodica che Mariás fornisce dell'interprete nel romanzo. In ogni caso, gli esempi forniti in questa sezione del mio lavoro corroborano la tesi della sviluppata consapevolezza, sensibilità e conoscenza linguistica del protagonista in quanto interprete. Non solo della sua lingua madre (sintassi del castigliano) ma anche di tutte le sue lingue di lavoro (nel caso analizzato, dell'inglese).

3. 2. 4. Registro

La capacità di giostrarsi tra vari registri e di distinguerli quando altri parlanti li utilizzano è un altro elemento riconducibile alla sensibilità linguistica del protagonista. Spesso la definizione di registro si cela dietro un alone di ambiguità, come avverte Sandra B. Hale, curatrice dell'entrata "Register" per la *Routledge encyclopedia of interpreting studies*: "The term 'register' is sometimes used synonymously with dialect, language variation, style, jargon, level of formality, level of education or a combination of all of the above" (Hale, 2015: 338). Hale fornisce una panoramica delle definizioni che gli studiosi più illustri danno di 'Registro', tra le quali compare quella di Holmes (2008): "the language of groups of people with common interests or occupations, or the language used in situations involving such groups". Tra le tante definizioni questa è quella che più si addice alla riflessione di Juan sul linguaggio utilizzato durante le riunioni dei funzionari che lavorano per gli organismi internazionali:

La terminología idéntica que todos ellos emplean resulta incomprendible para cualquier persona en su sano juicio [...] sobre todo en las sesiones estrictamente retóricas. Pues aun admitiendo que entre sí se comprendan los asamblearios en su germanía salvaje [...]. (CTB: 71-72)

Il registro astruso impiegato in tali occasioni è di difficile comprensione per un ‘outsider’, a tal punto che il protagonista mette in dubbio anche la mutua comprensione dei parlanti che condividono tale modalità di espressione. La distinzione tra appartenenti e non appartenenti ad un determinato gruppo, riscontrata in questo esempio, è la stessa alla quale fa riferimento Holmes nella sua definizione di registro. L’interprete, come già discusso in precedenza, spesso si trova a mediare, tra persone che condividono interessi e lavorano nello stesso campo, da ‘estraneo’. Per questo la capacità di utilizzare registri diversi e di adattare il proprio registro in base alla situazione comunicativa è imprescindibile. La consapevolezza del fattore registro in interpretazione è analizzata da Hale come di seguito:

The simplest way to view register in the context of interpreting is in terms of the distinction between ‘what’ is said (the propositional content) and ‘how’ the propositional content is presented (referred to as register, or often as style). How something is expressed can significantly influence the understanding of the utterance, as well as the way speakers are assessed by others, especially regarding character and credibility [...] The register used by a speaker can also be chosen deliberately to achieve a certain effect, such as accommodating to the interlocutor(s) in order to facilitate mutual understanding. In this regard, interpreting scholars have argued that maintaining the registers of the original messages in the interpretation is an important part of accuracy. (Hale, 2015: 339)

La fedeltà rispetto al registro utilizzato nel testo di partenza è fondamentale. Permette di salvaguardare tutta una serie di elementi legati alle intenzioni comunicative dell’oratore che si perderebbero nel momento in cui l’interprete decidesse di cambiare registro. Una eccezione, in questo senso, è rappresentata dalle interpretazioni in ambito sanitario: in certi casi l’interprete può adattare il messaggio formulato in un registro altamente specializzato da parte del medico, ed utilizzarne uno più semplice e quindi più comprensibile per il paziente. Il registro viene dunque “sacrificato” per garantire la comprensione (che rimane sempre e comunque il fine principale dell’attività interpretativa). Nonostante l’esistenza di casi particolari come quello dell’interpretazione medica, l’utilizzo di un registro appropriato rimane fondamentale nella maggior parte delle situazioni in quanto la mancata resa della specificità di un determinato registro può portare a conseguenze negative:

Interpreting into an inappropriate register (for example, interpreting formal speech into colloquial speech, or specialized into general speech) can also cause unintended offence, misunderstanding between speakers or a misrepresentation of the original speaker's level of education, character or even age. (Hale, 2015: 339)

Juan dimostra di riconoscere le diverse tipologie di registro e, oltre al riferimento che fa al registro impiegato dagli alti funzionari delle organizzazioni internazionali, all'interno del romanzo ci sono altri due esempi che potremmo collocare agli antipodi dello spettro dei registri possibili. Il primo sottolinea il linguaggio basso e volgare di Custardoy "il giovane" (figlio di Custardoy, un pittore-falsario amico del padre del protagonista):

Custardoy era vulgar [...] Hablaba con demasiada desenvoltura, aunque conmigo se dominaba un poco, quiero decir que rebajaba la frecuencia y el tono de sus descuidados o brutales vocablos, conmigo a solas, quiero decir. A otro amigo le habría pedido sin más que le describiera el chumino de su mujer o incluso el parrús y le contara qué tal quilaba, palabras difíciles de traducir que por suerte no se pronuncian nunca en los organismos internacionales. (CTB: 142)

L'ironico riferimento al fatto che le parole che è solito pronunciare Custardoy non si sentono mai nelle riunioni degli organismi internazionali, segnala la consapevolezza di Juan rispetto ai cambiamenti di registro sia in base alle situazioni comunicative che in base al singolo parlante. Questa sua sensibilità viene corroborata da un secondo esempio, opposto, come dicevo, a quello precedente. Ora a parlare è Villalobos, un erudito professore amico di Ranz che, di passaggio a Ginevra, invita Juan e Luisa a cena:

Pero los dos [Ranz y Villalobos] se escriben notas con bastante frecuencia, las del profesor Villalobos (que son las que Ranz me ha dado alguna vez a leer, divertido) con una prosa deliberadamente anticuada y ornada que en ocasiones traslada también a su verbo o más bien labia: es un hombre que, por ejemplo, no dirá nunca 'Estamos arreglados' ante una contrariedad o un revés, sino 'Medrados estamos'. (CTB: 249)

Il registro impiegato dal professore è formale, ricercato, a volte aulico, in totale contrasto con quello che Custardoy utilizza abitualmente. Il fatto che Villalobos sia "un hombre influyente, [...] conocido (para un público muy letrado) por sus estudios sobre pintura y arquitectura españolas del XVIII [...] que ha ido tocando campos de estudio algo ajenos" (CTB: 249), collega il registro al "speaker's level of education" di cui parla Hale nella citazione sopra riportata.

Le diverse tipologie di registro sono dunque rappresentate nel romanzo e il protagonista è in grado di riscontrarne le differenze in quanto professionista del linguaggio. L'importanza della consapevolezza in fatto di registri impiegati dai diversi parlanti nelle diverse situazioni comunicative è rispecchiata in *Corazón tan blanco* posto che Juan conosce, riconosce e utilizza i vari registri possibili, come richiesto ad ogni interprete che si rispetti.

3. 2. 5. Prosodia

“Quality in interpreting depends to a considerable extent on the source language input that the interpreter must process” (Mead, 2015: 191). Per questo motivo una branca degli studi sull'interpretazione si è occupata delle cosiddette “Input variables” o sia, di tutti quegli aspetti che caratterizzano il discorso di partenza e che possono in qualche modo influire sulla resa dell'interprete. Nell'entrata “Input variables” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, Peter Mead elenca gli svariati fattori che vanno tenuti in considerazione in tal senso, sottolineando quanto essi siano diversi tra loro. Alcuni riguardano il contenuto e la forma del messaggio (densità dei contenuti e lessicale, complessità, lunghezza delle frasi, terminologia, presenza di nomi propri, sigle, numeri), altri hanno a che vedere con le modalità di espressione del contenuto (velocità di eloquio, scorrevolezza, pause, prosodia, sostituzioni e correzioni, ripetizioni, linguaggio del corpo), altri ancora fanno riferimento al modo in cui il messaggio viene trasmesso dall' oratore all'interprete (qualità del suono, apparecchiature utilizzate, materiale fornito prima della conferenza, accesso visivo ad eventuali presentazioni power point, video, immagini, etc.).

La prosodia è solo una delle tante “Input variables” e, a sua volta, è un termine generale che raggruppa fenomeni diversi tra loro, come evidenziato da Ahrens: “Prosody comprises series of individual suprasegmental phenomena of a tonal, dynamic and durational nature, which are linked to their respective acoustic parameters” (Ahrens, 2015: 326). L'autrice distingue poi questi fenomeni fra tonali (intonazione, tono), dinamici (volume), fenomeni che hanno a che vedere con la durata (velocità, pause) e infine fenomeni ibridi che derivano dalla combinazione di aspetti tonali, dinamici e di durata (non fornisce però alcun esempio per questa categoria). C'è poi la questione dell'accento, definito come “the more complex parameter of fluency”. Ahrens continua la propria analisi spiegando perché la prosodia è importante: essa organizza il continuum acustico e dà enfasi ad elementi contestualmente importanti. In questo modo aiuta considerevolmente gli ascoltatori ad

elaborare e successivamente comprendere il messaggio. Inoltre, la prosodia fornisce informazioni sull'oratore, come ad esempio genere, età, personalità e stato emotivo. Ecco alcune citazioni di *Corazón tan blanco* che collegano la voce al genere e agli stati emotivi dei personaggi. Per comodità, in questa sezione relativa alla prosodia riporterò le varie citazioni indicando tra parentesi quadre a quale personaggio fanno riferimento.

[Luisa] Su voz era temerosa, expresaba un temor mezclado, interior y exterior (CTB: 37);
[...] la voz debilitada de Luisa (CTB: 48).

[La funzionaria inglese dell'incontro bilaterale] [...] había un titubeo de remota emoción en su voz aguda
[...] la voz imperiosa que pronto titubeaba (CTB: 83).

[Ranz] La voz había vuelto a debilitarse (CTB: 274).

[Un alto funzionario spagnolo e un senatore nordamericano] [...] aún llevaba en mis oídos [...] el sonido de las voces viriles que preparaban planes para la nueva Cuba (CTB: 181).

Infine la prosodia svolge un ruolo “complementare”, nel senso che elementi prosodici possono rinforzare elementi verbali o addirittura completare ciò che non viene esplicitato, che viene lasciato intendere. Nell'esempio seguente un aspetto prosodico quale la durata è da Juan evidenziato come portatore di significato:

[Ranz] A Ranz no se le congeló la risa, sino que la prolongó demasiado, artificialmente, como para ganar tiempo [...] Rió cuando ya no tocaba, hasta lo intraducible y no censurable tiene su duración, y en ella puede estar su significado (CTB: 233-234).

Per quanto riguarda l'interpretazione la prosodia è rilevante sia dal lato dell'oratore che da quello dell'interprete. L'oratore deve essere in grado di sottolineare, tramite la prosodia, tutti quegli elementi del proprio discorso ai quali vuole conferire un maggior grado di importanza, deve poter guidare l'interprete e facilitare la comprensione, soprattutto nei casi in cui ricorre, ad esempio, all'ironia. L'interprete, dal canto suo, in quanto professionista della lingua, deve sapere come sfruttare la propria prosodia in modo efficace, per assicurare l'intelligibilità del messaggio che sta trasmettendo.

Essendo la prosodia un fenomeno di così ampio spettro, in questa sezione del mio lavoro farò riferimento solo agli aspetti prosodici ai quali, a mio parere, il protagonista del

romanzo fa riferimento. In particolare ho riscontrato esempi riguardanti la qualità della voce, l'accento e la pronuncia, la velocità di eloquio.

3. 2. 5. 1. Qualità della voce

Per parlare di questo aspetto specifico della prosodia mi rifarò agli studi che, nel campo della qualità della voce, ha condotto Emilia Iglesias Fernández, curatrice della voce “Voice quality” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies*. Proprio in quest'enciclopedia Iglesias Fernández afferma:

Voice is a central aspect of human communication, and evidently fundamental to interpreters working into spoken languages [...] In strict phonetics terms [...] voice quality is one of the quasi-permanent features of the human voice, alongside pitch, loudness and timbre – that is, a particular phonation type that can be described, for instance, as creaky, breathy or harsh”. (Iglesias Fernández, 2015b: 440)

A questa prima definizione possono essere associate le descrizioni che Juan dà delle voci di vari personaggi del romanzo. Non solo di quelli principali, ma anche di persone che incontra di sfuggita. Questo, a mio parere, dimostra l'importanza che un interprete dà al fattore voce.

[Miriam] Pero con la voz decía, una voz vibrante, impostada y desagradable, como de presentador televisivo o político en un discurso o profesor en clase (pero parecía iletrada). (CTB: 33);

[...] había avanzado por la explanada unos diez o doce pasos, lo suficiente para que ahora su voz estridente no sólo se oyera, sino que empezara a atronar el cuarto. (CTB: 34).

[Luisa] [...] su voz era algo menos ronca y su pregunta más concreta. (CTB: 38).

[Una donna in un bar] [...] decía la mujer rubia de la piel tostada, era expresiva, su voz era ronca. (CTB: 148).

Iglesias Fernández, prosegue la propria definizione di “voice quality” avvertendo che, in un senso più ampio, la qualità della voce può fare riferimento alla “vocal image” di un parlante nella sua totalità, ovvero può comprendere tutti quei fattori prosodici che fanno riferimento alla gestione della voce. Questo secondo approccio è stato utilizzato negli studi sull'interpretazione. Soprattutto è stato sottolineato quanto una buona qualità della voce possa influire sulla credibilità dell'interprete ed instillare fiducia negli ascoltatori. Per quanto

riguarda la persuasione, una voce piacevole potrebbe addirittura avere un effetto comunicativo più efficace dello stesso contenuto del messaggio. Nonostante la qualità della voce sia anche una delle variabili del testo di partenza, ad oggi la ricerca in questo campo si è concentrata soprattutto sulla voce dell'interprete e su come quest'ultima possa influire sulla valutazione del lavoro da egli svolto (vedi Iglesias Fernández, 2015b).

Emilia Iglesias Fernández si è occupata della relazione tra qualità della voce e qualità in interpretazione (cioè come, e in base a quali fattori, gli interpreti e il pubblico valutano le prestazioni degli interpreti). Nel suo studio *Unpacking delivery criteria in interpreting quality assessment* sottolinea la confusione terminologica relativa al concetto di qualità della voce. Le diverse ricerche condotte in questo campo fanno riferimento a fenomeni differenti, includono, o meno, certi aspetti prosodici sotto l'etichetta "voice quality" e questo impedisce una comparazione dei loro risultati:

As to pleasant voice or voice quality, as this parameter is usually referred to, its general meaning can elicit judgements for the voice pitch, intonation and voice volume whereas its technical meaning exclusively refers to features of the pitch (pitch range) and to voice timbre (lax or tense voice quality, creaky voice quality, breathy voice quality, etc.). [...] The profusion of denominations, coupled with the coexistence of general versus technical definitions for the criteria leads to varying interpretations and precludes the sharing and comparison between findings. [...] A serious concern arises from the use by researchers of one denomination to refer to different concepts [...] [among which] voice pitch (fundamental frequency), its pitch range and its intensity (volume)". (Iglesias Fernández, 2013, 55-56)

La distinzione tra i diversi fenomeni prosodici che vengono correlati con la qualità della voce è labile, e se neanche i ricercatori esperti del settore riescono ad avere un quadro di riferimento chiaro e condiviso, immaginiamo quanto maggiore sia la difficoltà in tal senso per le persone che usufruiscono di un servizio di interpretazione e alle quali viene chiesto di valutare una performance. Per questo motivo Iglesias Fernández afferma che la percezione della voce da parte degli ascoltatori non può essere analizzata utilizzando l'approccio che si è soliti impiegare per studiare la qualità in interpretazione, un "approccio atomico" che suddivide le varie componenti della resa in criteri separati. Quando al pubblico viene richiesto di giudicare i vari aspetti di una resa, per le persone risulta difficoltoso fare le necessarie distinzioni tra concetti così simili tra loro. Per queste ragioni conclude che: "In future research, the impact of voice quality on judgments of overall performance quality may

therefore best be examined more holistically as a cluster of voice and prosodic features” (Iglesias Fernandez, 2015: 441).

Proprio per la confusione terminologica esistente e perché il romanzo di Marías è rivolto ad un vasto pubblico e non ad una ristretta cerchia di ricercatori, quando Juan fa riferimento alla voce degli altri personaggi in realtà accorpa sotto questa etichetta anche altri fenomeni prosodici. In particolare nella mia analisi presenterò esempi che fanno riferimento alla qualità, al volume, e al tono della voce. Insomma, per riprendere la terminologia di Iglesias Fernández, un piccolo “cluster” di caratteristiche prosodiche.

[Guillermo] la voz no gritaba, sino que susurraba, la voz del hombre (CTB: 48);

Lo primero que por fin oí nítidamente fue en tono de exasperación (CTB: 48);

El hombre hizo una pausa, y añadió en otro tono, como si lo dijera incrédulo y medio sonriéndose, involuntariamente (CTB: 49).

[Donne in un bar] de vez en cuando llegaba una frase suelta pronunciada en más alta voz (CTB: 143);

La que estaba de frente dijo en voz muy alta y risueña (CTB: 145);

de repente hablaban más bajo (CTB: 151);

una de esas mujeres españolas que no miden el tono de su voz (CTB: 148).

[Ranz] me sorprendió el tono ambiguo que empleaba, irónico como de costumbre pero menos afable que de costumbre (CTB: 102).

Un esempio a mio giudizio particolarmente interessante è quello della relazione tra la voce di Guillermo e di Nick/Jack/Bill (l'amante di Berta la cui vera identità rimarrà ignota). Ecco come viene descritta la voce di Guillermo la prima volta che Juan la sente provenire dalla camera d'albergo adiacente all'Avana:

Su acento era como el mío pero su voz muy distinta. La mía es grave y la suya era aguda, casi un poco chillona dentro de los susurros. No parecía la voz adecuada par un hombre velludo, sino la de un cantante de tipo frágil [...] Su voz era como una sierra. (CTB: 50)

E nella pagina successiva:

La voz [...] siempre impostada como la de un cantante [...] también era aguda en tono normal, definitivamente vibrada como la de un predicador o un cantor de góndola. (CTB: 51)

Oltre al “cluster” di elementi prosodici (tono “aguda”, volume “chillona”, timbro “sierra”/ “vibrada”, gestione della voce “impostada”) ritroviamo il concetto, citato precedentemente, secondo il quale la prosodia è in grado di trasmettere informazioni sul parlante. È interessante notare come in questo caso, la vista di Guillermo (o meglio, delle sue braccia appoggiate alla ringhiera del balcone della sua stanza) sia precedente all’ascolto della sua voce. Questa separazione temporale accentua l’incongruenza tra l’immagine che Juan si era fatto di lui e l’immagine che la voce di Guillermo suggerisce di quest’ultimo.

Molto più avanti nel romanzo, quando Berta e Bill smettono di scambiarsi lettere e passano ai video, Juan sente la voce dell’uomo e la descrive con le seguenti parole:

Su voz era vibrada. Tendía al susurro pero era un poco aguda, casi chillona, no parecía muy adecuada para un hombre velludo. (CTB: 183)

La descrizione ricalca quella della voce di Guillermo ma, a differenza di molte delle ripetizioni presenti nel romanzo che aiutano la coesione interna dell’opera senza però essere evidenziate dal narratore in quanto tali, successivamente Juan renderà esplicita questa somiglianza:

Su voz era como una sierra. Su voz era como la de La Habana a través del balcón y el muro, como la de Guillermo. (CTB: 183)

Il protagonista arriverà addirittura a sospettare che i due siano la stessa persona e chiederà a Berta di fare riferimento all’Avana per vedere la reazione di Bill. Tutto ciò non risolverà il dubbio di Juan. L’ultimo riferimento alla voce di Bill, oltre a ribadirne la somiglianza con quella di Guillermo, introduce un altro elemento familiare al lettore:

[...] volví a oír muy baja, como a través de un muro, la voz de ‘Bill’ o la voz de Guillermo, la voz vibrada de cantor de góndola, la voz de sierra [...]. (CTB: 243)

Se prima il riferimento alla parete che divide Juan e l’oratore viene associato a Guillermo, ora anche la voce di Bill sembra passare attraverso un muro. In realtà, se il volume della voce di Bill è particolarmente basso, questo è dovuto al fatto che Berta sta guardando il video che lo ritrae durante la notte e non vuole svegliare Juan. La presenza del riferimento alla parete dunque, non è giustificabile se non come ulteriore elemento che aiuta a rafforzare la somiglianza tra Bill e Guillermo, che accomuna le due voci.

Concludo questo paragrafo sulla qualità della voce citando una frase di Juan che mette in relazione la voce con le variazioni che essa può subire quando una persona parla in una lingua diversa dalla propria lingua madre: “las voces cambian ligeramente cuando hablan una lengua que no es la propia, lo sé muy bien, aunque la hablen imperfectamente y sin esforzarse” (CTB: 182). Il commento inserito tra le due virgole “lo so bene” può essere interpretato come un riferimento alla professione del protagonista. Egli è consapevole dei cambiamenti che una voce subisce quando passa da un codice linguistico ad un altro perché conosce bene le lingue, perché ne parla più di una, perché sente regolarmente discorsi di oratori che parlano in una lingua che non è la loro lingua madre, perché è sensibile alla variabile prosodica chiamata qualità della voce, in sintesi: perché è un interprete.

3. 2. 5. 2. Accento

Accent is defined in (socio) linguistics as a manner of pronunciation specific to a given region, or to an ethnic or social group. Speakers using an acquired (foreign) language may carry over the phonetic patterns of their native language, giving rise to a non-native or ‘foreign’ accent, which is often understood to involve not only pronunciation (i.e. phonetic substitutions, deletions and distortions) but also non-native stress, rhythm and intonation [...] both unfamiliar native accents and non-native accents may pose challenges in interpreter-mediated communication. (Cheung, 2015: 1)

Nel romanzo *Corazón tan blanco*, ho riscontrato sia un caso in cui Juan sottolinea l’accento di un parlante che condivide la sua lingua madre (Miriam), che un caso in cui un parlante presenta un accento straniero mentre parla una lingua straniera (Bill).

Iniziamo dal caso di Miriam:

La mujer tenía acento caribe, es de suponer que cubano [...] El hombre, en cambio, tenía mi acento, un castellano de España o más bien de Madrid, neutro, correcto, como el que adoptaban antiguamente los dobladores de las películas o todavía tengo yo mismo. (CTB: 49)

L’accento di Miriam viene paragonato a quello del suo amante, Guillermo, che secondo il narratore è “neutro” e “corretto”. Come evidenziato precedentemente nella sezione sulle varianti linguistiche (vedi 3. 2. 3. esempio sulla pronuncia del verbo ‘hacer’), esistono differenze di pronuncia tra le distinte varietà di castigliano, non solo tra lo spagnolo che si parla in Spagna e quello parlato nelle altre parti del mondo, ma anche all’interno della stessa

penisola iberica. Il fatto che Juan riconosca l'accento cubano di Miriam, non è necessariamente dovuto al fatto che egli è un'interprete. Soprattutto visto che si tratta della sua lingua madre, è normale che sia in grado di accorgersi della presenza di un accento diverso dal suo. Non mi sembra troppo rischioso affermare che un qualsiasi parlante sarebbe stato in grado di fare lo stesso. Inoltre, Juan conosce l'accento cubano perché, come già trattato nella sezione 2. 3. 1. di questo lavoro, intitolata "Autofinzione in *Corazón tan blanco*", sua nonna era originaria di Cuba. Questo aspetto della storia familiare di Juan viene direttamente correlato all'accento di Miriam dal protagonista stesso: "Miriam había canturreado ahora ante un balcón entornado, y con el mismo acento [de mi abuela]" (CTB: 58-59).

Il collegamento con l'ambito dell'interpretazione è invece più plausibile nel caso di un parlante che ha un accento non madrelingua quando parla una lingua straniera. Non voglio sostenere che una qualsiasi persona non sia capace di riconoscere, ad esempio, un cinese che parla italiano, in quanto tale, spesso infatti gli accenti sono facilmente distinguibili, ma in interpretazione l'accento dell'oratore è molto rilevante in qualità di 'input variable'. Ecco come questo aspetto viene spiegato da Cheung nell'entrata "Accent" della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* :

Among the input variables to affect an interpreter's performance, a speaker's unfamiliar accent is generally rated as one of the potentially most problematic factors [...] The assumption is that non-native accents may increase the processing resources required for comprehension. Particularly in simultaneous interpreting (SI), where Gile's (2009) effort model indicates that the interpreter is usually working at – or near – the limit of available processing capacity, the demand for additional effort in listening to heavily accented input is likely to affect output quality (Gile 2011). (Cheung, 2015: 1)

La seguente citazione del romanzo si sposa perfettamente con quanto espresso da Cheung: "Esa es la maldición mayor de un intérprete en su trabajo, cuando por algún motivo (una dicción imposible, un acento extranjero pésimo, una grave distracción propia) no separa ni selecciona y pierde comba" (CTB: 47). Juan è estremamente consapevole della difficoltà che un accento poco comprensibile comporta, tanto da definirlo la "peggiore maledizione" per un interprete al lavoro. La comprensione risulta impossibile e con essa, l'intero processo di trasmissione del messaggio.

Nel caso concreto di Bill, il fatto che un parlante madre lingua spagnolo si esprima in inglese quando comunica, oralmente o per iscritto, con Berta, è collegabile ad un altro fenomeno molto interessante ed attuale, che si sta sempre più espandendo a livello internazionale: l'utilizzo della lingua inglese come lingua franca.

The potential risk posed by non-native accents to the communicative effect of (simultaneous) interpreting is particularly relevant in relation to the widespread use of English as a lingua franca in international conferences [...] non-native speakers of English have become a normal part of the professional reality [...] accents are considered the major challenge in interpreting non-native speakers, with some accents perceived to be more difficult than others, and that experienced professionals have developed a number of strategies for coping with the difficulties arising from non-native English. (Cheung, 2015: 1)

Ecco come il protagonista descrive l'accento di Bill:

A veces las repetía [las frases], era difícil saber si como recurso estilístico o involuntariamente para corregir su pronunciación [...] decía esa voz en su inglés inteligible pero españolizado. (CTB: 183-184)

‘A very visible arena’, decía otra vez, y la última palabra la pronunciaba a la española [...]. (CTB: 184)

Il personaggio cerca di nascondere il proprio accento, si sforza di pronunciare correttamente le frasi che ha preparato, ma senza riuscirci. Certo, né Juan né Berta si trovano nel romanzo a dover interpretare Bill in simultanea, e si potrebbe affermare che il caso di Bill sia semplicemente un esempio di un parlante che si esprime in una lingua straniera, proprio come il cinese che parla italiano. Tuttavia, il fatto che il personaggio comunichi con Berta in una lingua che non è la sua viene collegato alla professione dell'interprete proprio dal protagonista:

Hablaba en inglés, otra vez, pero su acento lo delataba como español mucho más todavía que su escritura. Aquel hombre no podía creer que podía pasar por americano ante una española residente en Nueva York y que trabajaba de intérprete (pero esto él no lo sabía) hablando de aquella manera [...] (el hombre no hablaba mal, sólo tenía acento). (CTB: 182)

L'accento di Bill è molto riconoscibile, non solo perché Berta è spagnola ma anche, e soprattutto, perché Berta è un'interprete. Abituata a riconoscere, gestire e lavorare con diversi accenti, anche con accenti stranieri in inglese. L'inglese come lingua franca e, più in generale, la variabile prosodica dell'accento è dunque correlabile alla specializzazione professionale dei

personaggi (Juan, Luisa e Berta). La relazione accento – interpretazione è senza alcun dubbio presente nel romanzo di Marías.

Non posso evitare di menzionare che l’accento è anche un elemento che caratterizza la valutazione della qualità della resa dell’interprete (vedi Cheung, 2015). Soprattutto l’accento dell’interprete quando lavora in attiva (ovvero quando traduce dalla sua lingua madre verso una lingua straniera). Tuttavia non sono presenti nel romanzo riferimenti all’accento dell’interprete in quanto Juan non giudica in alcun momento il suo accento quando traduce verso l’inglese durante l’incontro bilaterale descritto in *Corázon tan blanco*, né sono presenti commenti sulle rese di altri interpreti che lavorano in attiva. Per tanto, non tratterò l’accento in quanto fattore che influenza la qualità della resa in questo lavoro.

3. 2. 5. 3. Velocità di eloquio

La velocità è considerata una delle principali variabili che caratterizzano il testo di partenza, specialmente quando si tratta di interpretazione simultanea. Alessandra Riccardi fornisce la seguente definizione di “Speech rate”:

Speech rate is a temporal feature and a component of the prosody of speech that is often decomposed into two separate but related measures – speaking rate and articulation rate. Speaking rate, also referred to as speech tempo or speed, measures the words (or syllables) per minute (or second) of a speaker’s actual output, including pauses. On the other hand, articulation rate is the speed of articulatory movements and refers to speech uninterrupted by pauses above a certain threshold, usually between 150 and 250 milliseconds, which are excluded from the measurement [...] As the number of words expressed per time unit depends on factors such as the language involved (mean word length) and the type and genre of discourse, syllables have been suggested as a more reliable unit of measurement for interlingual comparisons. (Riccardi, 2015a: 397-398)

Una definizione meno tecnica e più sintetica è quella presentata da Peter Mead: “A key variable [...] is speech rate, an important component of fluency and a major determinant of how much information the interpreter has to process in a given time” (Mead, 2015: 191).

L’importanza della velocità del testo di partenza è stata analizzata da Gerver, che nel 1969 ha condotto un esperimento per stabilire se un’ elevata velocità dell’originale potesse influire negativamente sulla resa degli interpreti. I risultati della sua ricerca, che mette a

confronto le prestazioni di un gruppo a cui è stato richiesto di interpretare un testo in simultanea e di un secondo gruppo a cui è stato invece richiesto di fare *shadowing* dello stesso testo, ossia “una ripetizione fonemica del testo in entrata” (Gran, 1992: 180), mentre la velocità dell’input viene aumentata gradualmente, sono stati pubblicati in un articolo intitolato “The effects of source language presentation rate on the performance of simultaneous conference interpreters”. Le conclusioni tratte da Gerver a riguardo sono le seguenti:

When required to simultaneously interpret a message into a target language, faster input rates cause interpreters to lag further and further behind and to make more errors than shadowers [...] the unit of analysis is the “phrase” for interpreters (where understanding is required) and the word for shadowers [...] perception rather than comprehension). The picture emerges of an information-handling system which is subject to overload if required to carry out more complex processes at too fast a rate and copes with overload by reaching a steady state of throughput at the expenses of an increase in errors and omissions. (Gerver, 1969: 65-66)

Si noti come, ancora una volta, la comprensione sia un discriminante fondamentale quando si tratta di interpretazione. Bisogna comprendere il messaggio prima di interpretarlo in un’altra lingua, cosa che invece non è richiesta nello *shadowing*. La trasposizione di un discorso da una lingua ad un’altra, secondo Gerver, è un processo complesso che viene influenzato negativamente dalla velocità elevata dell’originale. L’interprete può trovarsi in sovraccarico se le informazioni che deve gestire arrivano troppo velocemente e questo porta ad un aumento degli errori e delle omissioni nella resa.

Nel corso del romanzo Juan fa riferimento alla velocità di eloquio dei personaggi. Riporto qui di seguito alcuni esempi:

[Miriam y Guillermo] Los dos se habían contestado con celeridad. (CTB: 52).

[Ranz] Hablaba pausadamente, como solía, [...] para causar efecto y asegurarse de ser escuchado con atención. (CTB: 102);

Habló con seriedad y con calma. (CTB: 108).

[Custardoy] [...] dijo Custardoy con prisa. (CTB: 144).

[Juan] [...] dije yo con prisa. (CTB: 146).

Questi riferimenti, tuttavia, non pongono in relazione la velocità con l'interpretazione, come si può invece riscontrare quando il protagonista afferma:

[...] las palabras salían una por una, cada una pensada, como cuando los políticos hacen una declaración que quieren ver traducida [...] era como si estuviera dictando. (CTB: 274).

Secondo il narratore, dunque, se un oratore vuole che il proprio discorso venga tradotto (aggiungerei fedelmente) rallenta la velocità dell'input affinché l'interprete possa lavorare senza trovarsi in una situazione di sovraccarico di informazioni. Purtroppo non sempre gli oratori sono così accorti, anzi, spesso, e soprattutto coloro i quali non sono abituati a lavorare con un servizio di interpretazione, o nei casi in cui viene fornito un tempo limitato a ciascun relatore, la velocità può raggiungere livelli molto elevati. Questo atteggiamento non tiene in conto le difficoltà che una velocità sostenuta del testo di partenza può comportare per l'interprete. È opportuno sottolineare, a questo punto, che la variabile della velocità non può e non deve essere considerata singolarmente.

Studi più recenti rispetto alla ricerca di Gerver, come quelli condotti da Emilia Iglesias Fernández, hanno dimostrato che la velocità, in sé e per sé, non rappresenta un ostacolo insormontabile per gli interpreti. Nell'articolo "Interacción entre velocidad, oralidad e implicación emocional del input y percepción de dificultad de interpretación: un estudio preliminar", pubblicato nel 2016, l'autrice spiega come ha condotto la sua analisi per dimostrare che la variabile velocità non è da considerare indipendentemente da altre variabili prosodiche:

Se visionaron seis discursos del PE [Parlamento Europeo]; tres muy rápidos y tres lentos. Intentamos establecer que las impresiones de mayor dificultad no se vincularían necesariamente a mayores tasas de elocución, y que las impresiones de menor dificultad no se tendrían que corresponder siempre con discursos más lentos. Estos dos extremos se confirmaron, pues la elevada velocidad de elocución no se correspondió con percepciones de mayor dificultad, cuando esta se encabalgó a modos de presentación expresivos y oralizados, fruto de una mayor implicación emocional del ponente. (Iglesias Fernández, 2016: 264)

Nello stesso articolo (Iglesias Fernández, 2016) si legge che l'elevato tasso di elocuzione, è sempre stato considerato un indicatore affidabile per stabilire il livello di

difficoltà dell'input. La velocità, misurata in parole o sillabe al minuto, è stata adottata come criterio capace di determinare la difficoltà del materiale che viene fatto interpretare agli studenti. Tuttavia, questo non tiene in conto il fatto che la velocità si sovrappone ad altri componenti prosodici che hanno a che vedere con le modalità di presentazione del testo di partenza da parte dell'oratore. Ad esempio si dovrebbe considerare il grado di oralità del testo o il coinvolgimento emotivo del parlante. La velocità, conclude l'autrice, di per sé non è un fattore determinante quando si tratta di difficoltà percepita dall'interprete e si dovrebbe analizzare insieme agli altri fattori prosodici concomitanti.

In un altro articolo della stessa autrice, intitolato “Speaker fast tempo and its effect on interpreter performance: a pilot study of a multilingual interpreting corpus”, viene introdotto il concetto di discorso “ostico per l'interprete”:

In the search for SL [Source Language] paralinguistic quality-reducing categories of analysis in interpreting corpora attention should be paid to the complex interactions governing speaker vocal behaviour, particularly the combination of fast, disfluent, prosodically “interpreter-unfriendly” speech associated to the reading of speeches written to be published, and not to be orally delivered. (Iglesias Fernández, 2010: 223)

Il livello di difficoltà di un testo di partenza non dipenderebbe quindi solo dalla velocità d'eloquio ma anche e soprattutto una prosodia innaturale, poco fluida, molto spesso associata alla lettura di testi scritti che non presentano le caratteristiche prosodiche tipiche dell'oralità. Caratteristiche che, come sottolineato precedentemente (vedi sezione 3. 2. 5.), aiutano l'interprete ad elaborare il testo di partenza.

La problematica del testo scritto appare in *Corazón tan blanco*, non nel contesto di una conferenza o comunque di un messaggio che deve essere interpretato, ma nel video che Bill invia a Berta. Juan, dopo averlo visto, commenta: “Hacía pausas extrañas al habla, como si antes de enfrentarse al vídeo hubiera redactado su texto” (CTB: 183). La differenza tra le pause che un parlante fa quando produce un discorso sul momento e quando legge un testo scritto è evidenziata da Alessandra Riccardi:

Even at the same speech rate, the read text will require more processing effort than the spontaneous one [...] orally presented written texts are assumed to require higher concentration than spontaneous speech delivered at the same rate because pauses tend to be shorter and less frequent in reading [...] a high

speech rate, typically encountered in combination with read texts, has been reported as one of the main stress-inducing factors in surveys on occupational stress in interpreting. (Riccardi, 2015a: 399)

Anche se il testo letto da Bill non deve essere interpretato, il fatto che Juan si renda conto delle pause innaturali dell'oratore e che le colleghi alla redazione di un testo scritto, dimostra quanto la sua sensibilità linguistica sia sviluppata. A mio parere, e come ho cercato di dimostrare in questa sezione (3. 2.), la sua consapevolezza della lingua può essere considerata come una capacità strettamente correlata alla professione da lui svolta.

3. 3. Memoria

“Pero ahora yo reproduzco de memoria, es decir, con mis propias palabras aunque sean las suyas en origen” (CTB: 274).

La memoria è una capacità cruciale per gli interpreti. In questa sezione del mio lavoro tratterò dell'importanza di diverse tipologie di memoria (memoria a breve termine, memoria a lungo termine e memoria di lavoro) durante il processo che permette all'interprete di trasporre un messaggio da una lingua di partenza ad una lingua di arrivo. Cercherò, inoltre, di smentire ciò che Rita De Maeseneer ha affermato nel suo articolo “Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías”. L'autrice sostiene infatti che: “Como el propósito general de la novela consiste en recordar, el narrador repite a veces literalmente frases oídas antes, al igual que el intérprete, aunque en este caso no se trata de la memoria corta, sino larga” (De Maeseneer, 2000). Alludendo dunque al fatto che solo la memoria a breve termine sarebbe importante durante l'interpretazione. Partirò da considerazioni teoriche, frutto delle ricerche sulla memoria svolte nel campo degli studi sull'interpretazione, per poi collegarle a vari esempi tratti dal romanzo.

María Teresa Bajo e Presentación Padilla si sono occupate della redazione della voce “Memory” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies*. Definiscono la memoria come:

A major determinant of efficiency in interpreting, comprises processes involved in acquiring information, retaining it for a period of time and subsequently retrieving it when needed. These processes of encoding, storage and retrieval of information involve the interaction of several memory systems and their underlying brain circuits. (Bajo; Padilla, 2015: 252-253)

Già in questa prima definizione generale viene introdotta l'esistenza di diversi sistemi mnemonici che interagiscono tra loro durante il processo interpretativo. Le due autrici, dopo aver parlato dell'evoluzione dei modelli classici della memoria (divisa in memoria sensoriale, memoria a breve termine e memoria a lungo termine) introducono un concetto frutto di ricerche più recenti: la memoria di lavoro. Questa memoria è definita come “complex system that consciously maintains, processes and manipulates information needed for the task at hand” e, secondo studi condotti su soggetti mentre essi stavano interpretando in simultanea, sarebbe proprio la memoria di lavoro quella che permetterebbe agli interpreti di trattenere informazioni verbali mentre al contempo svolgono azioni di commutazione di codice (vedi Bajo; Padilla, 2015: 253).

Alla memoria di lavoro è dedicata un'altra entrata della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* a cura di Šárka Timarová. La prima definizione da lei fornita è simile a quella delle autrici citate precedentemente: “Working memory is a cognitive mechanism responsible for short-term storage, maintenance and processing of information, and for executive control of cognitive processes” (Timarová, 2015b: 443). Successivamente diventa più specifica in quanto fornisce una spiegazione delle varie funzioni svolte dalla memoria di lavoro:

Storage refers to simple retention of information for a few moments (such as reading a price tag and noting down the amount without looking at the tag again). Maintenance is a process of active refreshing of the information so that it is not forgotten. Processing refers to manipulation of information, such as hearing the word ‘dog’ and mentally translating it into another language. Finally, executive control is a collection of processes which include attention management. (Timarová, 2015b: 443-444).

Dopo aver dato una definizione della memoria di lavoro, Timarová sottolinea che essa può essere distinta da memoria a lungo termine e memoria a breve termine in quanto queste ultime servono solo ad immagazzinare informazioni per diversi lassi di tempo. Ciò che caratterizza la memoria di lavoro è la manipolazione delle informazioni e la suddivisione dell'attenzione tra compiti diversi che vengono svolti contemporaneamente. Inoltre, questa memoria è limitata sia per quanto riguarda la capacità (numero di unità di informazione che possono essere immagazzinate ed elaborate contemporaneamente, tradizionalmente si considerano $7 + 0 - 2$) che per quanto riguarda il tempo (se non vengono trattenute le informazioni decadono dopo circa due secondi). Non mi soffermerò in questa sede, sui vari

modelli che, nel corso degli anni, sono stati sviluppati per spiegare e rappresentare la memoria di lavoro (vedi la panoramica che ne dà Timarová, 2015b: 444). Farò invece un breve accenno all'ipotesi su cui molte ricerche in questo campo si sono concentrate, ovvero che la memoria di lavoro sia un meccanismo cruciale che sta alla base dell'interpretazione simultanea.

Laura Gran, ha dedicato parte del suo articolo “L'interpretazione simultanea: premesse di neurolinguistica” alle funzioni della memoria in questa modalità di interpretazione. Pur non utilizzando l'etichetta ‘memoria di lavoro’, e rifacendosi invece agli studi svolti da Gerver (vedi Gran, 1999: 225-226), parla della presenza di una memoria-tampone a breve termine nella quale vengono immagazzinate le informazioni in attesa di essere elaborate e tradotte e che permette di tradurre e ricevere messaggi diversi contemporaneamente. La presenza del *décalage* in interpretazione, sarebbe una prova del coinvolgimento di questo tipo di memoria a breve termine. Anche le autocorrezioni dell'interprete ne proverebbero l'esistenza, infatti, se il messaggio in lingua di arrivo non venisse immagazzinato in un'apposita memoria tampone a breve termine, sarebbe per l'interprete impossibile rendersi conto dei propri errori.

Il ruolo fondamentale della memoria nell'interpretazione simultanea è trattato dalla stessa autrice anche nel libro *Aspetti dell'organizzazione cerebrale del linguaggio: dal monolinguisma all'interpretazione simultanea* (vedi Gran, 1992: 177-180).

Sono stati condotti una serie di studi che hanno messo a confronto le prestazioni di gruppi di interpreti e gruppi di non-interpreti con l'intento di provare l'esistenza di una memoria di lavoro migliore e più sviluppata nei primi (vedi Timarová, 2015b: 445-446). Tuttavia, i risultati raggiunti sono tra loro discrepanti, e sembrano dipendere in larga misura dalle modalità adottate per misurare le prestazioni della memoria di lavoro. L'unico aspetto che è stato provato con certezza è la migliore capacità degli interpreti di ricordare informazioni mentre parlano. Secondo Timarová, è necessaria una ridefinizione delle modalità di ricerca e delle metodologie impiegate affinché si possano raggiungere risultati concreti e si possa raccogliere un maggior numero di dati tra loro paragonabili.

La memoria di lavoro interagisce anche con la memoria a lungo termine. Quest'ultima è definita da Laura Gran come:

L'immagine che il profano ha della memoria. Questa memoria, il cui compito principale è l'immagazzinamento di informazioni, viene definita “a lungo termine” in quanto permette di conservare

informazioni per un periodo superiore a pochi secondi. Va infatti sottolineato che il richiamo dopo uno o due minuti sembra avvenire in modo molto simile al richiamo dopo giorni o anni, mentre non c'è analogia tra questi ricordi e quelli verificati dopo uno o due secondi. (Gran, 1999: 216)

Bajo e Padilla descrivono la memoria a lungo termine come suddivisibile in memoria dichiarativa e memoria procedurale (Bajo; Padilla, 2015: 253). La prima è la memoria dei fatti e degli eventi che possono essere rievocati volontariamente e contiene, sia tutti i concetti che abbiamo appreso, che gli episodi che abbiamo vissuto in prima persona. La seconda è la memoria inconscia di come portare a termine compiti che il nostro cervello ha automatizzato. Posto che la memoria di lavoro, come precedentemente sottolineato, è limitata nel tempo, la memoria dichiarativa le fornisce tutte quelle conoscenze che le permettono di recuperare le informazioni rilevanti in un determinato momento ed anche di identificare rapidamente il messaggio in entrata durante l'interpretazione. Alcuni studi suggeriscono che le prestazioni di alta qualità in interpretazione dipendono in larga parte dall'interazione tra strutture che organizzano la conoscenza dichiarativa e memoria di lavoro. Tali strutture sono definite 'long-term working memory' ('memoria di lavoro a lungo termine'), e si sviluppano solo volontariamente, con anni di pratica. Esse permettono un recupero veloce ed automatico delle informazioni necessarie immagazzinate nella memoria dichiarativa.

Un esempio di memoria di lavoro a lungo termine in *Corazón tan blanco*, è individuabile nella sequenza in cui Juan elenca tutta una serie di tematiche che, durante la sua carriera, si è trovato a dover interpretare (CTB: 66-67). Quando nomina degli stati africani, inserisce tra parentesi informazioni apparentemente superflue: “las poblaciones marginales de Swazilandia y Burkina (antes Burkina-Faso, capital Ouagadougou) [...] en Burundi o Malawi, creo (capitales Bujumbura y Zomba)” (CTB: 66). Le capitali degli stati e la precisazione sul nome del Burkina-Faso non sono necessarie per la comprensione delle tematiche che il protagonista sta elencando (peraltro, alcune informazioni sono erranee! Secondo l'enciclopedia Treccani: “l'attuale B. [Burkina Faso] ottenne la piena indipendenza nel 1960 con il nome di Alto Volta, mantenuto fino al 1984, quando il presidente T. Sankara adottò il nuovo nome Burkina Faso «patria dei veri uomini»” e “Lilongwe Città (732.000 ab. nel 2007) capitale del Malawi (dal 1975, quando sostituì Zomba)”). E' però probabile che, se in un discorso tenutosi presso un'organizzazione europea si tratterà, ad esempio, del Burundi, verrà citata la sua capitale. Questi riferimenti possono dunque essere interpretati come un “ripasso” volontario, come un recupero di informazioni che Juan ha volontariamente collegato ed

inserito all'interno di una struttura mnemonica, affinché sia più facile recuperare quel "pacchetto di informazioni" nel caso in cui un delegato iniziasse a parlare del Burundi. In definitiva, questo estratto di *Corazón tan blanco* può rappresentare un esempio di memoria di lavoro a lungo termine che si attiva non appena il protagonista enuncia i vari stati.

Continuando con l'analisi che Bajo e Padilla (2015: 253-254) fanno dell'importanza della memoria in interpretazione, le due autrici sostengono che la memoria dichiarativa interagisce con la memoria di lavoro anche per aiutare l'interprete ad utilizzare le proprie conoscenze previe in modo efficiente, ed essere così in grado di prevedere come si svilupperà il discorso dell'oratore. Viene sottolineata l'importanza della preparazione a cui si sottopone l'interprete prima di una conferenza. Questo aspetto, già trattato nella sezione 3. 2. 1. 'Lessico' del mio lavoro, è collegato alla memoria anche secondo Anja Rütten. Durante la fase di preparazione l'interprete dovrebbe:

[...] checking which relevant items of information are already actively known by the interpreter (i.e. retrievable from memory even under cognitive load) and memorising the most relevant previously unknown information before the conference. (Rütten, 2015: 417)

Tuttavia l'interprete non lavora sulla propria conoscenza dichiarativa solo nei giorni immediatamente precedenti ad una conferenza. Egli deve costantemente tenersi informato e sapere cosa accade nel mondo proprio perché "the acquisition of declarative knowledge [makes] the interpreting process faster and more efficient" (Bajo; Padilla, 2015: 254). Questo atteggiamento si riscontra in *Corazón tan blanco* quando Juan descrive la sua routine mentre lavora all'estero:

[El domingo] leer el New York Times gigantesco durante todo el día. (CTB: 167-168)

Yo regresé [...] y, como siempre hago antes de acostarme cuando estoy solo, puse la televisión y me dedicué brevemente a recorrer canales para saber lo ocurrido en el mundo durante mi ausencia. (CTB: 218)

[...] ver la televisión, siempre ver la televisión en todas partes, es lo único que nunca falta. (CTB: 247)

Sia durante il soggiorno a New York che mentre si trova a Ginevra per lavoro, Juan dichiara di leggere il giornale e guardare la televisione con lo scopo di tenersi informato su ciò che accade nel mondo.

Inoltre la memoria entra in gioco anche per quanto riguarda le strategie e gli automatismi messi in atto dagli interpreti (Bajo; Padilla, 2015: 254). Danica Seleskovitch, nella sua tesi di dottorato sull'interpretazione consecutiva, fornisce un' esemplificazione di come un termine altamente specializzato può diventare facilmente collegabile al suo corrispettivo linguistico se un interprete si trova a doverlo tradurre svariate volte:

Technical terms are among the words always noted and translated in consecutive interpreting. During a conference, the interpreter often initially notes them in the original language. As the speech progresses, and once the interpreter has started to interpret, a subconscious effort elicits the corresponding word in the other language. [...] as the conference proceeds and the specialized terms come up again and again, their correct translation becomes a reflex – and the interpreter will begin noting down the technical term directly in the target language. (Seleskovitch, 1975: 123)

Una volta sviluppato un automatismo, l'interprete potrà riutilizzarlo ogni qualvolta si ripresenti il termine/ l'espressione in questione, aiutandolo ad alleggerire il proprio carico cognitivo.

Un altro autore che si è occupato del ruolo della memoria nell'interpretazione consecutiva è Roderick Jones (vedi Jones, 2015: 29-33). Ancora una volta vengono sottolineate la compresenza e l'interazione tra le varie tipologie di memoria: memoria a breve termine per ricordare il contenuto del discorso di partenza, memoria di lavoro e memoria a lungo termine per mobilitare le conoscenze già acquisite. Inoltre Jones suggerisce una serie di tecniche mnemoniche che possono aiutare l'interprete a ricordare più facilmente il testo di partenza (visualizzare i concetti, numerare le parti del discorso, etc.).

L'interazione tra i diversi tipi di memoria durante l'interpretazione, in contrasto con quanto affermato da Rita De Maeseneer, è esplicitata anche da Alessandra Riccardi per quanto riguarda l'interpretazione simultanea:

L'interazione fra memoria a breve termine e memoria a lungo termine è di estrema importanza per l'IS, come del resto per qualsiasi attività cognitiva che debba essere svolta integrando conoscenze acquisite a conoscenze nuove. Si tratta manifestamente dell'impiego di capacità che di norma vengono attivate spontaneamente [...] l'interazione costante fra memoria a breve e memoria a lungo termine rende possibile non solo la decodifica simultanea dei segnali fonico-acustici, delle informazioni

morfosintattiche e semantiche nella lingua di partenza, nonché la loro ricodifica nella lingua di arrivo, ma consente pure la loro integrazione con le conoscenze contestuali ed enciclopediche. (Riccardi, 1999: 166)

L'importanza delle conoscenze previe in interpretazione è riscontrabile nel romanzo quando Juan e Luisa origliano la conversazione tra Guillermo e Miriam nell'hotel all'Avana. Ad un certo punto Miriam inizia a canticchiare. Ecco la reazione di Juan alla melodia: “Mi sobresalto y mi escalofrío eran previos a las frases de Miriam y se debían a la canción, que yo conocía de mucho antes porque esa canción me la cantaba mi abuela cuando era niño” (CTB: 58). La canzone, come sottolineato in precedenza (vedi 2. 3. 1.), è per Juan un ricordo d'infanzia: “un canto [...] que alguien, el niño refugiado en su almohada [...] escucha y aprende y ya no olvida” (CTB: 59). Il fatto che la canzone sia relazionata con la memoria a lungo termine del protagonista è evidenziato da Rita de Maeseneer come di seguito: “En el canturreo no hay destinatario, no hay estrategia retórica para influenciar en nadie. En el canturreo se recupera la memoria larga a diferencia de la memoria corta que se impone en su trabajo de intérprete” (De Maeseneer, 2000). L'autrice ribadisce la propria opinione sull'impiego esclusivo della memoria a breve termine in interpretazione. Ciò viene però smentito dalla sostanziale differenza tra Juan e Luisa, entrambi interpreti, nella comprensione di quanto sta accadendo nella stanza adiacente:

Aquel canturreo que había cantado Miriam en la habitación de al lado no tenía ningún significado para Luisa, y en eso, en nuestro conocimiento o entendimiento de lo que estaba ocurriendo y se estaba diciendo a través del balcón y del muro, había ahora una diferencia segura al menos (CTB: 61).

Ho già evidenziato in precedenza, e proprio in riferimento allo stesso episodio del romanzo (vedi 3. 1. 2.), il fatto che Juan e Luisa, in quanto interpreti, hanno una capacità di ascolto superiore alla norma. Ora però la loro comprensione del messaggio non è più allo stesso livello. Juan capisce meglio perché conosce la canzone. Il bagaglio di conoscenze di un individuo è dunque di fondamentale importanza in quanto facilita la comprensione del testo di partenza. Anche se in questo caso né Juan né Luisa devono interpretare Miriam o Guillermo, la comprensione, come ribadito più volte nel corso di questa mia analisi, è una premessa necessaria alla traduzione.

Il protagonista, inoltre, descrive il processo di recupero delle informazioni contenute nella memoria a lungo termine:

Yo lo había olvidado, pero no enteramente, pues sólo se olvida de veras cuando uno sigue no recordando después de que se lo ha obligado a recordar a uno. Yo había olvidado aquel canturreo durante muchos años, pero la voz distraída o vencida de Miriam no hubo de insistir ni esforzarse para que mi memoria lo recuperara (CTB: 63)

Questo processo è proprio quello che viene descritto dai vari autori precedentemente citati che, in vari modi, trattano del “retrieval of information”. Un meccanismo che viene attivato durante l’interpretazione ma che, come affermato da Riccardi (vedi sopra), è in realtà una capacità che si attiva spontaneamente nella vita di tutti i giorni.

Per quanto riguarda i collegamenti tra le informazioni che permettono la creazione di schemi mentali (la cosiddetta memoria di lavoro a lungo termine), quando il soggetto non li ha ancora stabiliti può non raggiungere la comprensione nonostante abbia già le conoscenze previe sufficienti per farlo. È questo il caso di Juan quando realizza di essere già venuto a conoscenza del fatto che suo padre fosse rimasto vedovo ben due volte prima di sposarsi con sua madre. Quando Custardoy accenna al fatto che Ranz si sia sposato tre volte Juan ammette di esserne spiazzato: “esa primera vez ni siquiera sabía que se aludía a ella o a quien se aludía, aún no sabía de su existencia” (CTB: 144). Successivamente però, si crea nella sua mente un collegamento tra quanto detto da Custardoy e un ricordo:

Mi recuerdo [...] se fijó en lo que poco después le dijo mi abuela a mi padre: ‘No sé cómo eres capaz de irte por ahí a tus cosas con Juana enferma [...] Ya llevas dos perdidas, hijo’. Recordé o creí recordar que acto seguido mi abuela se llevó la mano a la boca [...] como para impedir que salieran de ella las palabras que ya habían salido y yo había oído y a las que no hice entonces el menor caso [...] y es ahora cuando ese gesto de hace veinticinco o más años cobra sentido, o mejor dicho, fue hace cerca de un año cuando lo cobró, mientras yo estaba sentado frente a Custardoy y pensaba en que había dicho: ‘Tres veces es mucho azar’ [...] y luego recordé que mi abuela había dicho a su vez: ‘Ya llevas dos perdidas, hijo’, y se había arrepentido. (CTB: 150-151)

La creazione di una struttura mnemonica permette a Juan di comprendere la verità (nonostante Custardoy finga di essersi confuso) e di recuperare dalla memoria a lungo termine un’informazione che gli è necessaria per comprendere il messaggio del suo interlocutore.

Concludo questa sezione sulla memoria con due esempi piuttosto contraddittori. Il primo riguarda un’affermazione di Juan a proposito delle capacità mnemoniche di Luisa:

Ranz vivió en La Habana una temporada [...] hacia el año cincuenta [...] conociéndolo siempre he pensado que debió de ser algo así como asesor artístico de Batista [...].

– ¿Quién es Batista? – preguntó Luisa. Es joven y distraída y no tiene muy buena memoria excepto para traducir.

– No lo sé – dije yo contestando a Villalobos, no a ella –. (CTB: 256)

La memoria di lavoro a lungo termine di Luisa non è in grado di attivarsi quando sente le parole “Cuba” e “anni cinquanta”. O forse, non ha accumulato conoscenze tali da poter recuperare dalla memoria a lungo termine informazioni sull’identità di Batista. Ovviamente il fatto che gli interpreti cerchino di tenersi il più possibile aggiornati non significa che debbano per forza trasformarsi in enciclopedie ambulanti (vedi Jones, 2015: 12 in 1.1.), è dunque del tutto lecito che Luisa ignori chi sia Fulgencio Batista. Tuttavia Juan cerca di giustificare questa lacuna, alludendo alla giovane età della consorte e al fatto che sia una persona distratta, e sottolinea che il suo “non lo so” è in risposta al professor Villalobos (come a dire “io lo so eccome chi è Batista”). Il modo in cui giustifica Luisa è a mio parere contraddittorio. Egli afferma che la giovane “non ha una buona memoria eccetto per la traduzione” come ad avvallare la tesi di De Maeseneer secondo la quale solo la memoria a breve termine sarebbe impiegata in interpretazione. Come ho cercato di dimostrare in queste pagine, durante il processo di interpretazione entrano in gioco tutti i vari sistemi mnemonici. Juan, in quanto interprete, dovrebbe esserne consapevole. Il fatto che Luisa non ricordi chi sia Batista, non ha niente a che vedere con le sue capacità mnemoniche, né tantomeno con una differenziazione tra la memoria utilizzata nella vita di tutti i giorni e quella impiegata in simultanea o in consecutiva. Tale differenziazione non ha ragione di esistere in quanto la memoria viene utilizzata in interpretazione come in “qualsiasi altra attività cognitiva che debba essere svolta integrando conoscenze acquisite a conoscenze nuove” (Riccardi, 1999: 166).

Un secondo esempio contraddittorio riguarda l’affermazione di Juan di non ricordare e soprattutto di non comprendere quanto interpreta:

En lo que todos somos iguales es en que ninguno sabemos nada sobre esos asuntos tan cautivadores de los cuales ya he mencionado algunos ejemplos. Yo he reproducido esos discursos o textos de que hablé antes, pero apenas si recuerdo una palabra de lo que decían; no porque haya pasado el tiempo y la memoria tenga su cupo de información conservable, sino porque en el mismo momento de traducir todo aquello ya no recordaba nada, es decir, ya entonces no me enteraba de lo que el orador estaba diciendo ni de lo que yo decía a continuación o, como se supone que ocurre, simultáneamente. Él o ella lo decía y yo lo decía o lo repetía, pero de un modo mecánico que no tiene nada que ver con la intelección, o es más,

está reñido con ella: sólo si uno no comprende ni asimila en absoluto lo que está oyendo puede volver a decirlo con más o menos exactitud (sobre todo si se recibe y suelta sin pausa). (CTB: 71)

Per prima cosa ritengo necessario sottolineare che, quanto affermato da Juan, va contro tutto ciò che ho cercato di dimostrare e che è fortemente sostenuto da tutti gli autori che abbiano mai analizzato qualsiasi processo di interpretazione, e cioè, che la comprensione è una premessa fondamentale ed irrinunciabile affinché la traduzione possa avere luogo. Le affermazioni del protagonista sono in contraddizione con i principi basilari dell'interpretazione e Sergio Viaggio sottolinea l'infondatezza di tali enunciati come segue:

Ser intérprete o traductor (serlo de veras, que, por desdicha, los personajes que simplemente se dedican a serlo para ganar dinero siguen abundando en la vida real) es, por lo pronto, ser especialista en comprender y, en segundo lugar, en hacer comprender. Comprender no es, simplemente, comprender las palabras -ni siquiera las ideas- que dice o ha escrito otro, sino hacerse cargo de por qué y para qué las dice o las ha escrito, de cuáles son sus fines metacomunicativos; como también de su capacidad y voluntad de decir esas palabras para expresar esas ideas. Y hacer comprender no es, simplemente, volver a decir o a escribir "esas palabras" -ni siquiera esas ideas- en un segundo idioma, sino hacerse cargo de por qué y para qué va a tomarse el trabajo de comprenderlas el nuevo interlocutor; como también de su capacidad y voluntad de comprender esas palabras para captar esas ideas, de cuáles son sus fines metacomunicativos. (Viaggio, 2005)

Tornerò ad analizzare la posizione di Sergio Viaggio nei confronti del romanzo di Marías nella prossima sezione di questo lavoro, per ora mi limito ad evidenziare quanto affermato dall'autore sulla necessità della comprensione: l'ipotesi di una interpretazione senza comprensione è insostenibile, l'interprete deve essere, imprescindibilmente, uno specialista della comprensione.

Per quanto riguarda la memoria, il protagonista torna a ribadire la completa mancanza di ricordi di quanto ha interpretato più avanti nel romanzo: "Yo confundo todos los discursos que he traducido en mi vida. No recuerdo nada" (CTB: 259). A questo proposito è doveroso citare le ricerche condotte da Lambert sui diversi livelli di profondità d'analisi di un testo orale. Laura Gran (1992: 178-180) descrive l'esperimento di Lambert: 16 interpreti (8 interpreti professionisti e 8 studenti di interpretazione) hanno svolto quattro attività differenti (ascolto, *shadowing*, interpretazione consecutiva e interpretazione simultanea) di quattro testi diversi e, dopo ogni prova, gli è stato chiesto di ripetere quanto avevano appena udito.

Sorprendentemente la modalità di elaborazione che ha prodotto i risultati migliori è stata il semplice ascolto. Secondo Gran:

Una spiegazione di tale risultato potrebbe risiedere nel fatto che, durante il semplice ascolto, è possibile concentrarsi esclusivamente sull'analisi del testo in entrata, senza dover ripartire l'attenzione su diversi compiti cognitivi e linguistici (Gran, 1992: 179)

Per quanto riguarda le conclusioni tratte da Juan sulla completa mancanza di ricordi di ciò che ha interpretato, una giustificazione parziale può essere ricercata nel fatto che il *recall* dei contenuti è più difficoltoso, ad esempio, dopo una simultanea, in quanto questa modalità di interpretazione “impone un compito verbale immediato più impegnativo a causa della nota concomitanza tra ascolto del messaggio in entrata e produzione verbale dell'interprete” (Gran, 1992: 180). Resta comunque il fatto che la descrizione fornita dal protagonista di una ripetizione “in un modo meccanico che non ha niente a che vedere con la comprensione” non è applicabile all'interpretazione simultanea; sembra, piuttosto, rispecchiare lo *shadowing*, ovvero “una ripetizione fonemica del testo in entrata, [che] non presuppone un'analisi semantica del messaggio [...] [e] dunque, prevedibilmente, fornisce i risultati meno soddisfacenti per quanto riguarda il ricordo del brano udito” (Gran, 1992: 180).

Inoltre, dopo aver affermato la sua totale incapacità di ricordare quanto ha interpretato, il protagonista si smentisce da solo, quando afferma:

Una mañana hube de traducir el discurso del mismo alto cargo de mi país cuyas palabras había alterado al tiempo que conocía a Luisa. [...] mientras pasaba a inglés y a los auriculares mundiales su prosopopeya española y sus conceptos divagatorios y erróneos, me acordé por fuerza de aquella otra vez, y con viveza de lo que en ella se había dicho por mi mediación. (CTB: 197-198)

È superfluo menzionare quanto il vivido ricordo dell'incontro bilaterale, del quale fornisce in seguito un *recall* tutt'altro che lacunoso, sia in contrasto con le affermazioni enunciate da Juan in precedenza. Egli stesso ammette di ricordare ciò che ha interpretato, smentendo le sue stesse ipotesi sul funzionamento della memoria in interpretazione.

Posso dunque concludere che la memoria, intesa come l'insieme dei diversi sistemi mnemonici sopra analizzati, è fondamentale affinché possa aver luogo un processo

interpretativo, e che questo è riscontrabile nel romanzo, nonostante vengano fornite dal protagonista informazioni contraddittorie a riguardo.

3. 4. Una parodia

La quarta sequenza del romanzo è dedicata all'interpretazione. Il protagonista descrive innanzitutto come lavorano gli interpreti all'interno degli organismi internazionali per poi passare alla narrazione di un incontro bilaterale al quale ha partecipato in veste di interprete, assieme a Luisa. Lungi dall'essere oggettive, queste pagine sono state definite da diversi autori come prettamente ironiche. Rita de Maeseneer, ad esempio, le considera una "alucinante y divertida 'digresión' sobre el trabajo del intérprete [...] el narrador formula una crítica muy acerba del mundo en que se ven obligados a trabajar los intérpretes", e aggiunge: "Se efectúa una presentación caricaturesca, provocadora y demasiado radical del mundo de los intérpretes" (De Maeseneer, 2000). Anche per Miguel Martínón questa digressione è ironica:

Las diez primeras paginas de la secuencia 4, dedicadas al mundo de los interpretes de organismos internacionales, se alejan claramente de la historia principal. Pero poco ha de sorprender esta irónica y humorística digresión [...] una característica muy clara de *Corazón tan blanco* es que el humor y la ironía están presentes, de uno u otro modo, a lo largo de todo el relato. (Martínón, 2001: 130)

Sergio Viaggio, nonostante riconosca il tono ironico del protagonista ("Hasta ahora, lo sabemos, el personaje nos ha hablado irónicamente. Es probable que haya estado exagerando"), nel suo articolo "Die Hirngespinnste des Javier Marías oder: Die Ungeheuerlichkeiten; die man über uns zu hören bekommt" (traduzione tedesca inserita in Kurz; Kaindl, 2005) si scaglia contro la descrizione dell'interprete fornita da Marías in *Corazón tan blanco*. In questa sede citerò la versione spagnola dell'articolo di Viaggio ("El delirio de Marías, o los disparates que se dicen de nosotros" disponibile al link: sergioviaggio.com/wp-content/uploads/2009/09/marias.doc). L'autore appare piuttosto stizzito ed esordisce dicendo:

Lástima que Marías no haya puesto mayor empeño en averiguar nada acerca de ninguna de las dos profesiones [traductor e intérprete] (y eso que es amigo de Eduardo Mendoza, que, él sí, ha sido durante años traductor e intérprete de las Naciones Unidas). Me pregunto si habría escrito

tan a la ligera de la profesión de su personaje si lo hubiera imaginado médico, arquitecto, telefonista o mecánico. (Viaggio, 2005)

Viaggio passa poi in rassegna tutti quegli aspetti che, dall'alto della sua esperienza (è stato interprete delle Nazioni Unite dal 1975 e capo del servizio di interpretazione dell'Ufficio delle Nazioni Unite a Vienna dal 1991 al 2005), ritiene di dover sottolineare in quanto forniscono al lettore un'immagine falsata della professione. Puntualizza, in primis, l'atteggiamento di sufficienza del protagonista nei confronti del proprio mestiere: “¿Diría alguien que se “dedica a ser” médico, arquitecto, telefonista o mecánico?” (Viaggio, 2005). Juan, infatti, non si definisce un interprete, bensì afferma: “ambos nos dedicamos sobretodo a ser traductores o intérpretes (para ganar dinero)” (CTB: 65), dando quindi una sensazione di precarietà, di mestiere temporaneo e non di professione ambita, inoltre, il fatto che ci tenga ad esplicitare che il guadagno è il suo solo vero scopo, fa percepire una totale mancanza di passione per l'interpretazione.

Juan dichiara, in più di un'occasione, di lavorare solo la metà dei mesi dell'anno:

[...] aunque ahora trabaje solo seis meses al año [...]. (CTB: 119)

Por fortuna nos limitamos a prestar nuestros servicios en las sesiones y despachos de los organismos internacionales. Aunque esto ofrece la comodidad incomparable de que en realidad se trabaja solo la mitad del año (dos meses en Londres o Ginebra o Roma o Nueva York o Viena o incluso Bruselas y luego dos meses de asueto en casa, para volver otros dos o menos a los mismos sitios o incluso a Bruselas). (CTB: 65)

Anche in questo caso, Viaggio, ci tiene a precisare che le cose in realtà non funzionano così:

¡Pero qué afortunado este personaje que se dedica a ser traductor e intérprete (las dos cosas, y las dos para los mismos organismos, que lo contratan indistintamente para ambos mesteres, y de a dos meses por vez)!
¡Y pensar que tantos de nosotros, intérpretes a secas, que, en vez de dedicarnos a ser, somos, andamos por ahí a la pesca de contratos de una semana, a lo sumo dos! (Viaggio, 2005)

Juan continua la sua critica alla professione definendola estremamente noiosa, nonostante la grande varietà di tematiche e di persone con le quali si entra in contatto:

La tarea de traductor o intérprete de discursos e informes resulta de lo más aburrida, tanto por la jerga idéntica y en el fondo incomprensible que sin excepción emplean todos los parlamentarios, delegados,

ministros, gobernantes, diputados, embajadores, expertos y representantes en general de todas las naciones del mundo, cuanto por la índole invariablemente trágica de todos sus discursos, llamamientos, protestas, soflamas e informes. Alguien que no haya practicado este oficio puede pensar que ha de ser divertido o al menos interesante y variado, y aún es más, puede llegar a pensar que en cierto sentido se está en medio de las decisiones del mundo [...] Es cierto que a lo largo de mi vida yo he traducido discursos o textos de toda suerte de personajes sobre los asuntos más inesperados (CTB: 65-66)

E, a questo punto, introduce una lunga lista di argomenti (vedi CTB: 66-67), alla quale ho già fatto riferimento in precedenza (sezione 3. 3.), che Rita De Maeseneer definisce, con cognizione di causa, “un sinfín de temas de lo más estrambóticos, inútiles e inesperados que son objeto de traducción” (De Maeseneer, 2000).

Roderick Jones, nell'ultimo capitolo del suo libro *Conference Interpreting Explained*, intitolato “The pleasure of interpreting”, per le argomentazioni fornite, sembra quasi controbattere proprio a quanto appena sostenuto dal protagonista di *Corazon tan blanco*:

The interpreter is faced with meetings of all kinds, delegates of all kinds, subjects of all kinds. Even when meetings are broadly similar, the challenge to the interpreter can vary considerably: the specific interpreting problems raised by the same delegates in the second meeting of a committee can be quite different from those raised in the first meeting, even if they are talking about the same subject [...] practically every sentence can bear within it its own intellectual or linguistic puzzle that it is up to the interpreter to resolve. (Jones, 2002: 128)

Jones, è in disaccordo con quanto affermato da Juan: anche se il registro e lo stile utilizzato dai delegati è molto simile o addirittura identico, anche se due funzionari parlano dello stesso argomento, ogni oratore è un caso a sé stante (vedi Jones, 2002: 128). Secondo l'autore, interpretare è tutt'altro che noioso, tant'è che paragona il processo interpretativo ad un gioco creativo e divertente: “Interpreting is like playing a game” (Jones, 2002: 129). Egli mette in luce tutti gli aspetti affascinanti del mestiere dell'interprete e li riassume concludendo quanto segue:

Interpreting is [...] an activity that combines the social pleasure of helping people to communicate with the intellectual pleasure of dealing with ideas and language, an intellectual pleasure which may be based upon the intrinsic interest of the ideas discussed, or which may also be an abstract, game-playing pleasure, marrying both objective, analytical reasoning and more intuitive or creative thought processes. (Jones, 2002: 130)

Per quanto riguarda la varietà degli argomenti (“he traducido discursos o textos de toda suerte de personajes sobre los asuntos más inesperados” (CTB: 66)), anche Sergio Viaggio la annovera tra gli aspetti più interessanti del mestiere dell’interprete:

A diferencia del especialista que ha de saber todo de poco, o del diletante, que ostenta su saber poco de mucho, el intérprete no tiene más remedio que saber mucho de mucho. Y yo soy intérprete de plantilla, de modo que me está vedada la enorme variedad de temas y contextos sociales que son el pan cotidiano de mis colegas independientes. Es una de las facetas fascinantes de la profesión. (Viaggio, 2005)

Si noti il riferimento all’ampio bagaglio culturale che è necessario possedere per svolgere tale professione, elemento che ho già analizzato sia per quanto riguarda la fase di preparazione che precede l’interpretazione, che in riferimento alla necessità dell’interprete di mantenersi costantemente informato.

Successivamente Juan passa a descrivere “la importancia desmesurada que se concede a la traducción [en los organismos internacionales]” (De Maeseneer, 2000):

Lo cierto es que en esos organismos lo único que en verdad funciona son las traducciones, es más, hay en ellos una verdadera fiebre translaticia, algo enfermizo, algo malsano, pues cualquier palabra que se pronuncia en ellos (en sesión o asamblea) y cualquier papelajo que le es remitido, trate de lo que trate y esté en principio destinado a quien lo esté o con el objetivo que sea (incluso si es secreto), es inmediatamente traducido a varias lenguas por si acaso. Los traductores e interpretes traducimos e interpretamos continuamente, sin discriminación ni apenas descansos durante nuestros periodos laborales, las más de las veces sin que nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quien se interpreta, las más de las veces para los archivos cuando es un texto y para cuatro gatos que además no entienden tampoco la segunda lengua, a la que interpretamos, cuando es un discurso. Cualquier idiotéz que cualquier idiota envía espontáneamente a uno de esos organismos es traducida al instante a las seis lenguas oficiales, inglés, francés, español, ruso, chino y árabe. Todo está en francés y todo está en árabe, todo está en chino y todo está en ruso, cualquier disparate de cualquier espontáneo, cualquier ocurrencia de cualquier idiota. Quizá no se haga nada con ellas, pero en todo caso se traducen. En más de una ocasión me han pasado facturas para que las tradujera, cuando lo único que había que hacer con ellas era pagarlas. Esas facturas, estoy convencido, se guardan hasta el fin de los tiempos en un archivo, en francés y chino, en español y árabe, en inglés y ruso, por lo menos. (CTB: 67-68)

Nonostante affermi che la traduzione sia l’unica cosa che funziona veramente all’interno di tali organizzazioni, la descrizione che ne fornisce è estremamente negativa. Egli stesso la definisce una “febbre del tradurre”, una “malattia”, un qualcosa di “malsano”. Insiste sul fatto che tutto viene tradotto (nelle sei lingue ufficiali delle Nazioni Unite, in questo caso),

anche le “idiozie”, anche documenti privi di contenuto come le fatture, senza discriminazioni. Questo concetto delle traduzioni superflue viene rimarcato: il protagonista si dilunga sia sulla scarsa importanza dei testi tradotti (che etichetta come “papelajo”, “idiotez”, “disparate”, “ocurrencia”) sia sul mancato utilizzo reale delle traduzioni (afferma “[traducimos] para los archivos”, “quizá no se haga nada con ellas”, “se guardan hasta el fin de los tiempos en un archivo”). Secondo Juan, la maggior parte delle volte, non si è coscienti neanche dell’identità di chi potrà usufruire delle rese degli interpreti (“nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quien se interpreta”) e quando si sa chi sono gli ascoltatori, questi ultimi sono “quattro gatti” che spesso non capiscono nemmeno la lingua d’arrivo verso cui l’interprete sta lavorando. Alla fine di questa rappresentazione, l’unica immagine che il lettore ne può trarre, se per un momento si dimentica del tono parodico della sequeza, è quella di un’attività del tutto inutile e superflua. Se chi la svolge ne da un tale resoconto, figuriamoci quale opinione della traduzione può suggerire a persone estranee a questo campo.

Come ciliegina sulla torta, per evidenziare l’eccessiva importanza conferita alla traduzione all’interno delle organizzazioni internazionali, importanza che, come si è potuto notare, Juan non condivide, il narratore ricorre ad un aneddoto che vede come protagonista un rappresentante australiano. Riporto qui di seguito una citazione piuttosto lunga del romanzo, lo ritengo necessario perché in questa parodia dell’interpretazione ho ritrovato molti degli aspetti che ho analizzato nella sezione sulla sensibilità linguistica (3. 2.).

El único verdadero afán de los delegados y representantes es el de ser traducidos e interpretados, no que sus discursos e informes sean aprobados o aplaudidos [...] En una reunión de los países de la Commonwealth celebrada en Edimburgo, en la que por tanto sólo estaban presentes asamblearios de lengua inglesa, un ponente australiano llamado Flaxman consideró un ultraje que las cabinas de los intérpretes estuvieran vacías y que ninguno de sus colegas llevara auriculares en las orejas para escucharle a través de ellos y no, como estaban haciendo, en línea recta desde el micrófono hasta sus asientos tan cómodos. Exigió que sus palabras fueran traducidas, y al recordársele que no había necesidad [...] empezó a forzar su ya molesto **acento** australiano hasta el punto de hacerlo **ininteligible** para los miembros de los demás países y aun para algunos del propio, que empezaron a quejarse y fueron víctimas del acto reflejo de todo congresista ya curtido de llevarse al oído los auriculares en cuanto alguien dice algo que no se entiende. Al comprobar que por esos auriculares no salía nada en contra de la costumbre [...] arremetieron en sus protestas, por lo que Flaxman hizo amago de trasladarse en persona a una de las cabinas y traducirse desde allí a sí mismo. Fue neutralizado cuando ya andaba por el pasillo, y a toda prisa hubo de improvisarse un intérprete australiano que ocupó la cabina y fue pronunciando en un inglés natural lo que su compatriota, un verdadero **larrikin** por utilizar el **término que él habría empleado,**

estaba vociferando desde la tribuna con su **acento incomprensible** de los suburbios o muelles de Melbourne o Adelaida o Sydney. Este individuo representante, Flaxman, al ver que por fin había un traductor es su puesto reflejando debidamente los conceptos de su discurso, se tranquilizó en seguida y volvió a su **dicción habitual y neutra** y más o menos correcta sin que sus colegas se percataran de ello, ya que habían decidido oírle por la vía indirecta de los auriculares, por los que todo suena mucho más vacilante pero también más importante. Se produjo así, como culminación de la fiebre traductora que recorre y domina los foros internacionales, una traducción del inglés al inglés, al parecer no del todo exacta, ya que el congresista rebelde australiano **peroraba demasiado rápido** para que el intérprete bisoño australiano pudiera repetirlo todo a la misma velocidad y sin dejarse nada. Es curioso que todo los asamblearios se fijen más de lo que escuchan por los auriculares, esto es, a los intérpretes, que de lo que oyen (lo mismo, pero más trabado) directamente a quien habla, aunque entiendan perfectamente la lengua en que éste se está dirigiendo a ellos. (CTB: 68-70, grassetto mio)

Secondo Rita de Maeseneer questa sequenza “subraya lo absurdo del supuesto poder que es atribuido al acto de traducir [...] La traducción pasa a ser meta y ya no es medio” (De Maeseneer, 2000). Juan afferma che l’unica cosa che interessa veramente ai delegati è che i loro discorsi vengano tradotti. In effetti Flaxman considera l’assenza di interpreti nelle cabine un oltraggio ed esige che il suo discorso venga tradotto. Quando gli viene fatto notare che tutti i presenti condividono l’inglese come lingua madre, egli accentua il proprio accento fino a renderlo incomprensibile. La traduzione da innecessaria diviene così necessaria in quanto il pubblico non è in grado di capire quello che il delegato australiano sta dicendo. Viene quindi ingaggiato un interprete che si trova a dover tradurre simultaneamente dall’inglese australiano all’inglese standard. Questo episodio non solo si ricollega all’idea, già esposta precedentemente da Juan, dell’abuso che viene fatto della traduzione e che in molti casi l’interpretazione risulta superflua, ma introduce anche un altro concetto: la traduzione viene percepita dai delegati come un elemento in grado di conferire formalità ed importanza ai discorsi. Ascoltando la resa dell’interprete dalle cuffie “todo suena mucho más vacilante pero también más importante” e spesso questa è la modalità di ascolto che i delegati preferiscono adottare, anche quando capiscono la lingua in cui il discorso viene pronunciato, perché “se [fian] más de lo que escuchan por los auriculares”. L’importanza che viene conferita dalle organizzazioni internazionali alla traduzione la rende un elemento indispensabile, non solo in funzione del suo obiettivo primario, la mutua comprensione, ma anche (e secondo Juan soprattutto) per la parvenza di solennità che dà ai discorsi.

È interessante notare come in questo passaggio appaiano molte di quelle variabili che caratterizzano il testo di partenza analizzate in precedenza. Juan descrive la scena da un punto

di vista che, a mio parere, è tipico dell'interprete. L'utilizzo del termine "larrikin" ("Australian, NZ; A boisterous, often badly behaved young man" secondo l'Oxford Dictionary) dimostra la conoscenza del protagonista della lingua inglese, delle sue varietà e delle specificità di ciascuna (in questo caso terminologiche dell'inglese australiano). L'accento, come già sottolineato nella sezione dedicata a questa caratteristica, è una delle variabili prosodiche più ostiche per gli interpreti. Secondo Juan un accento pessimo è addirittura "una maledizione" (vedi CTB: 47). In questo passaggio l'accento di Flaxman viene etichettato come "inintelligibile" ed "incomprensibile". L'insistenza sulla difficoltà dell'accento è giustificata dal fatto che è proprio questo elemento quello che impedisce la comprensione del messaggio da parte del pubblico, e che poi porterà alla traduzione inglese – inglese. È chiaro che l'accento, in quanto variabile capace di mettere in difficoltà l'interprete, non è un qualcosa di volontario, che l'oratore accentua volutamente per rendere la comprensione impossibile (come fa invece Flaxman nella parodia di Marías), il più delle volte, come si è visto, è legato all'utilizzo dell'inglese come lingua franca da parte di parlanti non di madre lingua inglese. Anche il riferimento alla dizione naturale e neutra di Flaxman, in opposizione all'accento australiano marcato, dimostra l'attenzione di Juan alla prosodia del delegato. Infine, viene menzionata la velocità. L'elevata velocità dell'input è un problema per l'interprete, che non riesce a rendere tutti i contenuti del discorso di partenza e si vede costretto a non tradurre alcuni. Ricordando quanto concluso da Emilia Iglesias Fernández (vedi 3. 2. 5. 3. Velocità di eloquio), la velocità elevata se combinata con altre variabili prosodiche (in questo caso con l'accento) può influire negativamente sulla resa dell'interprete, e questo è quanto accade all'interprete dell'aneddoto durante la sua trasposizione inglese australiano – inglese standard.

La descrizione che Juan dà del lavoro degli interpreti presso le organizzazioni internazionali è molto critica anche nei confronti degli interpreti stessi:

También se dirigen flechas hacia los mismos intérpretes oponiendo esos semidioses engreídos que se ufanan de moverse entre los grandes de la tierra a los traductores mucho más modestos, pero en opinión del narrador más competentes, porque se puede controlar su trabajo. (De Maeseneer, 2000)

Gli interpreti sono tacciati di presunzione (si ritengono dei "semidei") e Juan sottolinea quanto tengano all'apparenza, quanto curino il loro aspetto fisico:

Los interpretes se tienen por semidioses o semidivos, ya que están a la vista de los gobernantes y representantes y delegados vicarios y todos estos se desviven por ellos, o mejor dicho por su presencia y tarea. En todo caso es innegable que pueden ser divisados por los rectores del mundo, lo cual los lleva a ir siempre muy arreglados y de punta en blanco, y no es raro verlos a través del cristal pintándose los labios, peinándose, anudándose mejor la corbata, arrancándose pelos con pinzas, soplándose motas del traje o recortándose las patillas (todos siempre con el espejito a la mano). (CTB: 70)

A questa descrizione si oppone Sergio Viaggio, che per sottolinearne l'assurdità, dichiara di interpretare indossando dei semplici jeans (vedi Viaggio, 2005).

Oltre ad avere un atteggiamento altezzoso, gli interpreti si odiano tra di loro: “(pero más los consecutivos que los simultáneos, es una rareza que yo sea ambas cosas, aunque lo primero sólo muy ocasionalmente, los consecutivos odian a los simultáneos y los simultáneos a los consecutivos)” (CTB: 246). Sorvolando il fatto che la distinzione netta tra interpreti che lavorano in simultanea e interpreti che lavorano in consecutiva non rispecchia la realtà (non solo gli interpreti professionisti padroneggiano entrambe le tecniche ma spesso lavorano anche come traduttori, professori, etc.), l'astio non riguarda soltanto questi due sottogruppi, viene evidenziata anche una rivalità tra interpreti e traduttori: “Los interpretes odian a los traductores y los traductores a los interpretes (como los simultáneos a los sucesivos y los sucesivos a los simultáneos)” (CTB: 70). Il risultato finale è riassunto nell'affermazione: “Todos se desprecian y se detestan” (CTB: 71). Quando Juan indaga le cause dell'antipatia esistente tra traduttori e interpreti sembra prendere le parti dei primi:

El reproche que los traductores [...] hacen a los intérpretes: mientras las facturas y las idioteces que aquéllos vierten en sus oscuros despachos están expuestas a revisiones malintencionadas y sus errores pueden ser detectados, denunciados e incluso multados, las palabras que se lanzan irreflexivamente al aire desde las cabinas no las controla nadie. (CTB: 70)

Le rese degli interpreti non vengono verificate, controllate o corrette da nessuno. Juan immagina, in una lunga digressione, un ipotetico sistema di vigilanza del testo di arrivo prodotto da un interprete per poi concludere constatando l'impossibilità di un controllo efficace, pena la chiusura delle organizzazioni internazionali:

Es del todo cierto que los intérpretes pueden variar a su antojo el contenido de las alocuciones sin que haya posibilidad de control verdadero ni tiempo material para un mentís o una enmienda. La única manera de controlarnos completamente sería poner a un segundo traductor dotado de auriculares y de

micrófono que a su vez nos tradujera a nosotros simultáneamente a la primera lengua, de modo que pudiera comprobarse que efectivamente estamos diciendo lo que se está diciendo en la sala en esos momentos. Pero en tal caso haría falta un tercer traductor igualmente provisto de sus aparatos que a su vez controlara al segundo y lo retradujera, y quizá un cuarto para vigilar al tercero, y así, me temo, hasta el infinito [...] Todo el mundo se vigilaría y nadie escucharía ni transcribiría nada, lo cual, a la larga, llevaría a suspender las sesiones y los congresos y las asambleas y a clausurar para siempre los organismos internacionales. (CTB: 72)

Un'altra ragione che starebbe alla base dell'odio dei traduttori nei confronti degli interpreti è relazionata alla visibilità di questi ultimi. Mentre i traduttori restano rinchiusi nei loro squallidi uffici, gli interpreti lavorano in splendide cabine (che sarebbero addirittura profumate!):

Esto crea malestar y rencor entre los traductores de textos, ocultos en sus despachos compartidos y escuálidos, cierto, pero con un sentido de la responsabilidad que los hace considerarse infinitamente más serios y competentes que los engreídos intérpretes son sus bonitas cabinas individuales, transparentes, insonorizadas y aun aromatizadas según los casos (hay favoritismos). (CTB: 70-71)

Da questa descrizione il lettore potrebbe trarre la conclusione che i traduttori siano più competenti degli interpreti in quanto le loro traduzioni vengono controllate, mentre gli errori commessi dagli interpreti passerebbero inosservati (come se i delegati fossero incapaci di rendersi conto di una resa erronea). Il fatto che l'interprete sia in grado di rigirare il discorso, di modificarlo e, in centri casi di tradurre contenuti in maniera tutt'altro che fedele sarà portato all'estremo durante la descrizione dell'incontro bilaterale che analizzerò in seguito. Per ora possiamo constatare che l'immagine del traduttore serio, che lavora nel suo ufficio lontano dai riflettori, è contrapposta a quella del frivolo interprete con lo specchietto costantemente in mano. Non è difficile immaginarsi quale opinione possa farsi un lettore che prenda sul serio la descrizione delle due categorie.

La critica di Juan continua e, a mio parere, diventa meno parodica e più vicina alla realtà quando tratta delle condizioni di lavoro degli interpreti e del carico psicologico che ne consegue. Elenco di seguito alcune citazioni di *Corazón tan blanco* nelle quali il protagonista esplicita la stanchezza mentale e, dopo giorni di interpretazione, anche fisica che un interprete deve saper affrontare:

[...] [interpretar] deja exhausto y afecta a la psique [...]. (CTB: 70)

[...] mantener en la cabeza esa jerga inhumana durante más tiempo del imprescindible para verterla a la segunda lengua o segunda jerga es un tormento superfluo y muy dañino para nuestro maltratado equilibrio. (CTB: 71-72)

[...] uno está allí trabajando de mala manera durante cinco días a la semana, y los dos restantes [...] uno está tan exhausto que sólo puede dedicarse a recobrar fuerzas para la siguiente semana. (CTB: 167)

Tras la agotadora jornada de interpretaciones [...]. (CTB: 190)

Il grande sforzo mentale richiesto e le alte aspettative degli utenti fanno sì che gli interpreti siano più inclini allo stress rispetto a persone che svolgono altre professioni. Ecco come Alessandra Riccardi spiega lo stress nel campo dell'interpretazione per la *Routledge encyclopedia of interpreting studies*:

The intrinsic complexity of interpreting, both from the cognitive point of view and as a social activity in which the interpreter bears responsibility towards clients in many different settings, represents a likely stimulus condition for (occupational) stress. Stress [...] is generally defined as a psychological reaction experienced when an individual feels en imbalance between task requirements and the resource available for coping with them [...] The level of stress, typically understood in the negative sense, depends on the subjective cognitive evaluation of a given stimulus as threatening or challenging, and on the perceived consequences of failure to cope with requirements. Thus the personality traits of a person will determine, and to some extent predict, what is experienced as stressful. (Riccardi, 2015b: 405)

L'importanza della personalità e della capacità di un individuo di gestire lo stress evidenziata da Riccardi è riscontrabile nel romanzo quando Juan afferma: “Hay que tener muy templados los nervios en este trabajo” (CTB: 68).

L'entrata ‘Stress’ della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* prosegue analizzando gli studi che sono stati condotti sullo stress in interpretazione. Ad oggi le ricerche si sono concentrate soprattutto sull'interpretazione di conferenza ed, in particolare, sulla modalità di interpretazione simultanea. La resistenza allo stress è considerata un aspetto cruciale della professione, tanto da essere annoverata tra gli aspetti che andrebbero testati durante la selezione degli studenti che intendono iniziare un percorso di studi in interpretazione.

Per quanto riguarda i sondaggi condotti su campioni di interpreti di conferenza professionisti, questi hanno portato all'identificazione di quattro categorie di fattori che

inducono stress (chiamati ‘stressors’): condizioni fisiche-ambientali (nelle cabine); fattori legati all’interpretazione (concentrazione, velocità, preparazione, organizzazione del lavoro, valutazione); relazioni interpersonali; e interfaccia casa/lavoro. Spesso i fattori più citati come stressors hanno a che vedere con il testo di partenza. Tra questi troviamo velocità, testi letti, forte accento dell’oratore (tutti fattori particolarmente ostici, e dei quali ho già analizzato le conseguenze negative sulla resa). Inoltre, il grande sforzo cognitivo è stato indicato come causa della correlazione tra turni prolungati di simultanea (superiori ai 30 minuti) ed effetti deleteri sulla resa.

Gli alti livelli di stress possono causare disturbi, malattie e addirittura esaurimenti nervosi. Juan sembra esserne consapevole, tanto da considerare ‘di routine’ i malori che affliggono gli interpreti: “cuando por algún motivo no hay traductor para traducir algo o éste falla en medio de una ponencia por alguna razón sanitaria o psiquiátrica, lo que sucede con relativa frecuencia” (CTB: 68). Egli identifica come principale stressor, le alte aspettative degli utenti, queste produrrebbero più stress, rispetto, ad esempio, alla velocità sostenuta dell’input:

Más que por la dificultad en sí de cazar y transmitir al vuelo lo que se dice (dificultad bastante), por la presión a que nos someten los gobernantes y los expertos, que se ponen nerviosos e incluso furiosos si ven que algo de lo que dicen puede dejar de ser traducido a alguna de las seis lenguas célebres. Nos vigilan constantemente [...] para comprobar que nos encontramos en nuestros puestos vertiéndolo todo, sin omitir un vocablo, a los restantes idiomas que casi nadie conoce. (CTB: 68)

Questa “vigilanza” potrebbe sembrare in relazione antitetica con quanto affermato precedentemente da Juan sulla mancanza di controllo del lavoro degli interpreti. In realtà in questo passaggio viene sottolineata, ancora una volta, la febbre per la traduzione che pervade le organizzazioni internazionali. I delegati controllano che gli interpreti siano al loro posto, in cabina, e che siano pronti a tradurre non appena l’oratore inizi a parlare. A loro basta sentire una voce negli auricolari, non hanno in realtà alcun tipo di controllo sulla fedeltà dei contenuti che giungono alle loro orecchie.

Oltre alle variabili legate all’input e alle alte aspettative del pubblico, un altro fattore spesso citato come stressor è la mancanza di stima dal punto di vista professionale, il fatto che il lavoro svolto dall’interprete spesso non venga riconosciuto ne apprezzato. A questo proposito è interessante vedere come la metafora dell’interprete invisibile, analizzata nella

sezione 1. 2., sia presente nel romanzo, quando Juan interpreta alle Nazioni Unite il presidente del governo spagnolo che già aveva incontrato durante il famoso bilaterale nel quale conosce Luisa. Ecco cosa accade:

Después del discurso me crucé con él en un pasillo [...] y dado que lo conocía, se me ocurrió saludarlo extendiendo la mano y llamándole por su cargo, con la palabra ‘señor’ antepuesta. Fue una ingenuidad. Él no me reconoció en absoluto, pese a haber tergiversado yo sus palabras en el pasado [...] y en seguida dos guardaespaldas me agarraron la mano extendida y la no extendida y me las pusieron a la espalda, sujetándomelas con tanta violencia [...] que por un instante me creí ya esposado [...] por fortuna un supremo funcionario de Naciones Unidas, que se habría fijado en mí estaba allí al lado, me identificó en el acto como el intérprete, y así logró que me liberaran. (CTB: 199)

Nonostante Juan abbia già lavorato con Felipe González e non traducendo le sue parole da una cabina, senza che il politico potesse vederlo, ma a stretto contatto, in un incontro bilaterale, egli non lo riconosce e le sue guardie del corpo immobilizzano il protagonista, come fosse un impostore, come se potesse minacciare l’incolumità del presidente. Inoltre, il fatto che un funzionario delle Nazioni Unite riconosca Juan in quanto interprete viene introdotto dal narratore con l’espressione “per fortuna”. Ciò conferisce all’accaduto un tono di totale casualità, o almeno questo è quello che sembra percepire il protagonista. Questa sensazione viene rafforzata dall’utilizzo del condizionale “se habría fijado en mí”, come ad indicare che Juan non sa bene per quali ragioni il funzionario è consapevole del suo essere un interprete delle Nazioni Unite. Nel complesso la frase ci trasmette l’impressione che sia normale, dal punto di vista dell’interprete, restare nell’anonimato. Egli sembra del tutto abituato alla “lack of recognition / lack of professional appreciation” (vedi Riccardi, 2015b: 406-407) sul posto di lavoro. Tanto che, mentre riporta l’aneddoto, egli stesso afferma: “Fue una ingenuidad”. In un certo senso si colpevolizza del fatto di essersi illuso. È stato un ingenuo a pensare di poter essere riconosciuto da qualcuno che non ha nessuna considerazione del suo ruolo di interprete, che lo considera un “non-person” (Wadensjö, 2014: 66). L’atteggiamento di Juan conferma quanto sostenuto da Claudia Angelelli sulla percezione che gli interpreti hanno di sé: aiuta il perdurare della visione dell’interprete secondo il “conduit model” (vedi 1. 2.).

Oltre ad essere invisibile e privo di identità propria, l’interprete è descritto come un “accessorio” che conferisce formalità alle situazioni (un po’ come la traduzione percepita, da parte dei delegati, come elemento che incrementa l’importanza dei discorsi, aspetto

sottolineato poco sopra). Quando Juan narra dell'incontro bilaterale tra Margaret Thatcher e Felipe González definisce del tutto banali ed inutili i discorsi pronunciati in occorrenze del genere, e giustifica la presenza non di uno ma addirittura di due interpreti come segue:

Supongo que se observan estas precauciones para salvar la cara y para que en las fotos de prensa y en las tomas televisivas se vea siempre a esos individuos estirados, sentados incómodamente en una silla entre los dos adalides, quienes suelen ocupar, en cambio, mullidos sillones o sofá de cinematógrafo; y si son dos los individuos sentados en durísimas sillas con sendos blocs de notas en las manos, mayor aspecto de helada cumbre ofrecerá el encuentro ante los espectadores de las tomas y los lectores de las fotos. (CTB: 73)

L'interprete non è indispensabile perché permette la comunicazione (niente di importante verrà detto, solo un breve scambio di opinioni, giusto per formalità) ma diventa un valore aggiunto, una presenza che porta con sé una parvenza di "vertice gelido" e che serve solo affinché questa parvenza possa essere trasmessa ai cittadini tramite i video e le foto della stampa.

Vista la mancanza di interesse per la professione ("No es que nunca me haya interesado mucho el trabajo" CTB: 248), le pessime condizioni lavorative e la bassa considerazione del ruolo dell'interprete che emergono da questo quadro, non può sorprendere il fatto che Juan nomini durante il romanzo la possibilità di cambiare lavoro:

Era como si [Luisa] previera que pronto dejaría yo también ese trabajo de temporero que nos hace viajar y pasar fuera de nuestro país demasiado tiempo. (CTB: 248)

El acuerdo con Luisa era que ella trabajara menos durante un tiempo y se dedicara a montar nuestra casa común y nueva (artificialmente), hasta que pudiéramos hacer coincidir al máximo nuestras presencias y ausencias o bien, incluso, cambiáramos de empleo. (CTB: 167)

Anche quando parla della collezione di opere d'arte di suo padre, l'idea di riceverla in eredità, un giorno, viene subito collegata alla possibilità di smettere di lavorare come interprete: "es posible que no necesite desprenderme más que de una o dos piezas, cuando él muera, y vender o no sea asunto mío, para dejar de traducir y viajar si ya no quiero seguir haciéndolo" (CTB: 123). Affermazioni di questo genere, insieme alla descrizione negativa della professione, sembrano preparare il lettore alla ovvia conclusione che si legge a fine romanzo: "Ahora estoy considerando nuevos trabajos, lo mismo que ella, parece que ambos

nos hemos cansado de hacer esos viajes de ocho semanas o incluso menos, que fatigan mucho y nos enajenan un poco” (CTB: 296). Juan e Luisa stanno cercando nuovi lavori e, anche in questa occasione, il protagonista non si trattiene dal caratterizzare negativamente il mestiere dell’interprete (in questo caso definendo i viaggi che la professione comporta “stancanti” ed “alienanti”).

Concludo questa analisi della parodia della figura dell’interprete fornita da Javier Marías in *Corazón tan blanco* sottolineando che l’immagine negativa che ne emerge conferma la percezione di “crítica muy acerba” e di “presentación caricaturesca, provocadora y demasiado radical” di Rita de Maeseneer, nonché giustifica, almeno in parte, l’indignazione di Sergio Viaggio in quanto interprete professionista. Anche se un romanzo è, per definizione, finzione, e uno scrittore è ovviamente libero di esprimere, per bocca dei propri personaggi, quello che vuole, la scarsa visibilità della professione e la conoscenza limitata che di essa ha la maggior parte delle persone, potrebbe essere negativamente influenzata dalla presentazione che Marías ne dà nel romanzo. Inoltre Juan, pur essendo interprete, sembra prendere le parti dei traduttori, ad esempio quando afferma che questi ultimi sono più seri e competenti, denunciando, a mio avviso, un’interferenza tra il personaggio e le opinioni dell’autore (Marías, come si è detto, è un traduttore). È pur vero che ci sono aspetti della professione indubbiamente negativi e snervanti, ma ce ne sono altrettanti positivi ed entusiasmanti. Il fatto che Juan non li riesca ad identificare e che, anche solo per orgoglio, non difenda mai la figura dell’interprete né fornisca alcun tipo di contro argomentazione a proposito della presunta superiorità intellettuale dei traduttori, dimostra una totale mancanza di identificazione con la categoria e ciò sembra poco realistico, essendo egli (anche se ancora per poco) un interprete.

La rappresentazione negativa della professione, non si ferma qui, anzi, la situazione si aggrava quando il lettore vede il protagonista ‘all’opera’ durante un incontro bilaterale.

3. 5. L’incontro bilaterale

Più della metà della quarta sequenza del romanzo è dedicata al racconto dell’incontro bilaterale al quale ho fatto riferimento svariate volte nel corso del mio lavoro. Rita de Maeseneer e Sergio Viaggio analizzano tale sequenza nei rispettivi “Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías” e “El delirio de Marías, o los disparates que se dicen de nosotros”. La prima autrice afferma:

En la secuencia 4 el protagonista actúa de traductor simultáneo en una entrevista entre un presidente del Gobierno español y su equivalente inglés que el lector puede identificar fácilmente como Felipe González y Margaret Thatcher, ya que le estrecha "férreamente la mano". (De Maeseneer, 2000)

Per prima cosa temo di dover smentire la considerazione fatta da De Maeseneer sulla modalità di interpretazione impiegata nella sequenza citata. Può darsi che l'autrice sia stata tratta in inganno dalla seguente affermazione di Juan: "Y mientras iba traduciendo aquel discurso casi simultáneamente [...]" (CTB: 84), ma dalla descrizione del setting, dalla collocazione dei personaggi (i due funzionari seduti su comode poltrone e i due interpreti sulle sedie omicide già citate in precedenza; vedi CTB: 73-74) e dalla completa assenza delle apparecchiature necessarie per lavorare in simultanea, sembra chiaro che quest'ultima non sia la modalità di interpretazione svolta da Juan. In un incontro bilaterale, solitamente si utilizza l'interpretazione dialogica (non a caso chiamata anche interpretazione bilaterale). Tuttavia i riferimenti ai blocchi, "sentados en durísimas sillas con sendos blocs de notas en las manos" (CTB: 73); "yo con mi bloc de notas y Luisa con el suyo" (CTB: 75), e la lunghezza di alcuni turni di parola, potrebbero suggerire l'impiego dell'interpretazione consecutiva oltre a quella dialogica.

Juan prosegue giustificando la presenza di due interpreti, un uomo e una donna, come segue:

En aquella ocasión el alto cargo español era masculino y el alto cargo británico femenino, por lo que debió de parecer apropiado que el primer intérprete fuera a su vez masculino y el segundo o 'red' femenino, para crear una atmósfera cómplice y sexualmente equilibrada. (CTB: 74)

Sergio Viaggio smentisce fermamente l'esistenza di questo tipo di accortezza di genere nel mondo dell'interpretazione, anzi, a suo parere è del tutto irrealistico che i due interpreti siano "ambos contratados por la misma parte (¡es que también a este personaje le tocan reuniones tan pero tan poco típicas, caramba!)" (Viaggio, 2005), in quanto ogni leader, in incontri di questo tipo, è solito essere accompagnato dal proprio interprete personale, scelto per le proprie capacità, non di certo in base al genere:

¡Qué sarta de disparates! ¿Quién no ha visto tantas veces al mismísimo Fidel Castro traducido oficialmente, en Cuba, por una intérprete mujer? ¿Y quién no sabe que en este tipo de encuentros cada interlocutor se lleva su propio intérprete, que, para colmo, interpreta al otro idioma, de suerte que ambos hablan con acento? No es tan ridículo como parece: cada protagonista requiere la lealtad de su propio portavoz: lo que yo digo lo dice mi propio intérprete, aunque se equivoque de preposición. (Viaggio, 2005).

Dopo i saluti e le foto di rito, gli interpreti e i due politici vengono lasciati soli. Nella sala cala un silenzio “de lo más imprevisto y de lo más incomodo” (CTB: 75). Quando finalmente, il presidente del governo spagnolo rivolge una domanda alla collega britannica, Juan inizia ad interpretare. Durante l’incontro, o meglio, nel resoconto che Juan ne dà, egli mette in pratica tutta una serie di tecniche che si vengono utilizzate dagli interpreti durante la trasposizione di un messaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo, ma che, come cercherò di sottolineare, non vengono impiegate dal protagonista in modo corretto, né etico, né tantomeno realistico. Per dimostrarlo, partirò definendo brevemente le tecniche identificate per poi paragonare l’utilizzo che ne fa l’interprete di *Corazón tan blanco* con quanto affermato dagli studiosi di teoria dell’interpretazione.

3. 5. 1. Tecniche utilizzate

Le tecniche che analizzerò sono le seguenti: aggiunte, omissioni, sostituzioni, generalizzazioni e ripetizioni. Queste modifiche del contenuto del testo di partenza possono essere considerate delle vere e proprie strategie e definite come:

Potentially conscious plans for solving what to an individual presents itself as a problem in reaching a particular communicative goal [...] in translation, they are defined as procedures which the subjects employ in order to solve translation problems. (Kalina, 2015b: 402)

3. 5. 1. 1. Aggiunte

Le aggiunte, sono definite da Sylvia Kalina, curatrice dell’entrata “Strategies” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* come:

A strategic decision whereby the interpreter chooses to be more explicit than the speaker when rendering a given segment [...] such explicitation may serve the purpose of explaining something that is otherwise incomprehensible to the target audience or which has no equivalent in the target culture. (Kalina, 2015b: 403)

La stessa concezione di “aggiunta come spiegazione” è presente nella definizione di Jones il quale, non a caso, chiama questa strategia “Explanation”:

Interpreters may be faced with notions, cultural and institutional references, and so on, that have no direct equivalent in the target language and which ideally should be explained to the audience [...] this use of explanation must be made to the appropriate audience [...] it should also be done in the most scrupulous, objective and economical way possible, not expressing any personal view of the interpreter. (Jones, 2015: 104-105)

Un'altra definizione molto simile è quella fornita da Ewa Gumul: "Explicitation, understood as increased explicitness of a target text as compared to a source text" (Gumul, 2015: 156). La stessa autrice sottolinea che, per quanto riguarda l'interpretazione simultanea, la concezione diffusa secondo la quale la mancanza di tempo precluderebbe all'interprete la possibilità di esplicitare elementi impliciti dell'originale, è stata smentita da studi condotti in merito. Il fenomeno non solo esisterebbe in simultanea ma sarebbe anche tutt'altro che marginale. Il rendere più espliciti dei contenuti del testo di partenza è soprattutto dovuto ad una ricerca di maggiore coerenza, da parte dell'interprete. È interessante notare, inoltre, come Gumul ritenga che l'esplicitazione sia, nella maggior parte dei casi, un processo involontario, e dunque non una strategia messa in atto coscientemente dall'interprete (l'autrice considera scelte strategiche e coscienti solo le aggiunte che specificano il significato di una parola, le spiegazioni di metafore e di concetti fumosi). Conclude dicendo che solo con ulteriori ricerche su larga scala e che prendano in considerazione il lavoro di interpreti professionisti, si potrà determinare con certezza se le esplicitazioni possono essere considerate, o meno, come risultato di strategie interpretative pienamente interiorizzate ed automatizzate (vedi Gumul, 2015: 156).

Per quanto riguarda l'interpretazione dialogica, Cecilia Wadensjö utilizza il termine "expanded renditions" per riferirsi al fenomeno delle aggiunte. Nella tassonomia da lei proposta in *Interpreting as interaction*, questo tipo di resa viene definita come testo di arrivo che "includes more explicitly expressed information than the preceding 'original' utterance" (Wadensjö, 2014: 107). Perfettamente in linea con le definizioni degli altri autori sopracitati.

Una classificazione più specifica, è quella fornita da Barik in un articolo del 1975, un estratto del quale è stato inserito nel volume *The interpreting studies reader*. Dopo aver fornito una definizione generale di aggiunta ("additions, referring to items not to be found in the original, which are added to the text by the T[ranslator]"), e aver specificato che le ripetizioni, le false partenze e l'inserimento di nuovo materiale in sostituzione di altri elementi

del testo o in concomitanza di errori, non vengono considerati come aggiunte, passa a descrivere quattro tipi diversi di “additions”:

1. Qualifier addition: the addition by the T of a qualifier or short qualifying phrase not in the original version.
2. Elaboration addition: similar to 1, but more elaborate and more extraneous to the text.
3. Relationship addition: the addition of a connective or of other material which introduces a relationship among sentence units not specified in the original.
4. Closure addition: addition which accompanies rephrasing, omission or misinterpretation on the part of the T and which serves to give “closure” to a sentence unit, but does not add anything substantial to the sentence. (Barik, 1975: 81-82)

In seguito a questa panoramica (che non ha nessunissima pretesa di essere esaustiva) delle definizioni del concetto di aggiunta come strategia in interpretazione, passo ad elencare ed analizzare i casi in cui tale procedimento viene impiegato da Juan durante l’incontro bilaterale:

– Oiga, ¿le molesta que fume?

Y yo me apresuré a traducirlo.

– Do you mind if I smoke, Madam? – dije.

– No, si echa usted el humo hacia arriba, señor – contestó la adalid británica, [...] y yo me apresuré a traducir como acabo de hacerlo. (CTB: 76)

Questo primo esempio costituisce il primo scambio di battute dell’incontro a porte chiuse ed è strettamente correlato all’esempio seguente:

– Usted no bebe, ¿verdad?

Y yo traduje, como también la respuesta, aunque agregando de nuevo ‘señora’ al final de la pregunta. (CTB: 76)

Le aggiunte di Juan, possono essere considerate coerenti con la definizione più generale di Barik, in quanto elementi non riscontrati nell’originale e dunque aggiunti dall’interprete (vedi sopra), ma non sembrano appartenere a nessuna delle categorie da lui stabilite né hanno nulla a che vedere con il concetto di spiegazione che sta alla base di tutte le altre definizioni analizzate. In questo caso le aggiunte hanno il solo scopo di “abbellire” il testo originale, di renderlo più educato e formale, non vanno ad intaccare il contenuto del messaggio, non lo approfondiscono né lo rendono più comprensibile. La funzionaria

britannica avrebbe compreso comunque il messaggio, forse si sarebbe stupita del tono diretto del rappresentante spagnolo, ma nessun elemento del testo originale le sarebbe apparso fumoso o ambiguo.

Sergio Viaggio commenta così l'intervento di Juan:

Mal habría estado el colega si hubiese traducido literalmente: '*Listen, do you mind if I smoke?*'. El alto cargo español es medio zafio, pero no tiene *intención* de serlo y si el intérprete no le salva la cara (a él y, en consecuencia, a la inglesa, y por extensión a España y por ende a Gran Bretaña), el desastre pragmático es total. En el metalenguaje de mi *Teoría de la mediación interlingüe* (Publicaciones, Universidad de Alicante, 2004), el personaje ha mediado activa pero encubiertamente, o sea, que ha decidido -por su cuenta y sin prevenir a sus interlocutores- hacer otra cosa que "traducir", es decir, que volver a decir lo dicho (todo lo dicho, nada más que lo dicho y, hasta cierto punto, como ha sido dicho). Esto puede no estar mal y, a veces, como esta, es lo que mejor está. (Viaggio, 2005)

Tornerò in seguito sull'analisi dei tipi di mediazione delineata da Viaggio nella sua *Teoría general de la mediación interlingüe* (Viaggio, 2004), per ora basti notare che il personaggio ha agito da interprete competente, e lo ha fatto andando oltre la mera trasposizione di un messaggio da un codice linguistico ad un altro. Si potrebbe addirittura affermare che abbia migliorato l'originale. Sicuramente ha evitato che il ricevente potesse reagire negativamente al tono impiegato dall'emittente. In definitiva la sua mediazione è stata "a la vez, pragmáticamente idónea y deontológicamente correcta" (Viaggio, 2005).

Diametralmente opposta a questo esempio di interpretazione ben riuscita è l'altra aggiunta presente nel resoconto dell'incontro. L'estratto citato non appare nella quarta sequenza del romanzo bensì più avanti nel testo, in particolare quando Juan interpreta Felipe González a New York e, rivedendolo, si ricorda della riunione tra quest'ultimo e Margaret Thatcher durante la quale ha conosciuto Luisa:

Yo entonces les había echado otra mano, y había puesto en boca de ella un proposición inexistente: '*¿Por qué no salimos a pasear a los jardines? Hace un día glorioso?*'. (Había inventado con este anglicismo para dar verosimilitud a la frase). (CTB: 198)

Se negli esempi precedenti le aggiunte di Juan riguardavano la forma, in questo caso il protagonista aggiunge contenuti. E, com'è facilmente intuibile, "una cosa es manipular la forma a fin de hacer el contenido proposicional más aceptable y otra manipular el contenido proposicional mismo" (Viaggio, 2005). Juan non aggiunge contenuto per esplicitare nessi

impliciti nell'originale o chiarire elementi del messaggio che potrebbero risultare ambigui per l'ascoltatore, egli inventa di sana pianta una domanda che non è stata pronunciata dall'oratore. Questa aggiunta si colloca agli antipodi delle considerazioni fatte da Gumul sull'esplicitazione come processo involontario: Juan inventa volontariamente, e pianifica il messaggio da lui creato a tal punto da inserire un anglicismo per non essere scoperto. Vedremo più avanti, in particolare nella sezione dedicata alle omissioni, come questa non sia l'unica occasione in cui il protagonista ricorre all'impiego di strategie per nascondere la propria mediazione “más que hiperactiva” (Viaggio, 2005). L'interprete di *Corazón tan blanco* crede di “dare una mano” inserendo frasi da lui inventate allo scopo di portare avanti la conversazione, e, in alcuni contesti, un comportamento del genere è del tutto lecito, ma non in un'occasione come quella descritta da Juan. Anche Sergio Viaggio si interroga a riguardo e mette in dubbio la legittimità dell'operato del protagonista:

[...] en ciertas situaciones sociales, en las que, por definición, el mediador tiene, de hecho y legítimamente, el poder social para encauzar el diálogo, puede ser precisamente lo aconsejable o, incluso, necesario. Pero... ¿en una reunión formal entre la temible Margaret Thatcher [...] y Felipe González [...] por añadidura, archiconservadora ella y socialista él? (Viaggio, 2005)

L'ultima aggiunta di Juan analizzata, inserendo nuovi contenuti senza però rispecchiare la definizione di esplicitazione o spiegazione di elementi dell'originale che caratterizza tale strategia, non può essere considerata una “addition”. Si avvicina piuttosto a ciò che Cecilia Wadensjö chiama ‘Non-rendition’, ovvero, “a ‘text’ which is analysable as an interpreter’s initiative or response which does not correspond (as translation) to a prior ‘original’ utterance” (Wadensjö, 2014: 108). L'intervento del protagonista, infatti, è certamente un'iniziativa volontaria, ed essendo di sua creazione, non corrisponde a nessuna frase dell'originale, non è traduzione di alcun messaggio pronunciato dall'oratore.

3. 5. 1. 2. Omissioni

Una situazione opposta a quella appena considerata si verifica quando parti del testo originale non trovano corrispondenza nel testo di arrivo prodotto dall'interprete. È opportuno, in questo senso, distinguere, come fa la *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, tra “Compression” ed “Omission”. Secondo Sylvia Kalina:

When interpreters adopt the strategy of compression [...] longer speech segments are summarized and rendered in more concise wording, often by means of [...] deletion operations. Compression is a production-oriented or coping strategy in SI, when the elements deleted have been chosen deliberately; this is akin to strategic omissions [...]. In consecutive interpreting, compression is a general text production strategy, as the interpreter is often expected by users to be more concise than the speaker. (Kalina, 2015b: 403-404)

Sintetizzare il testo di partenza è considerata una strategia d'emergenza che permette di rendere i punti principali dell'originale (che devono essere individuati dall'interprete in quanto tali) quando, per alcun motivo, egli non è in grado di interpretare il testo nella sua totalità. Vengono dunque omesse delle parti dell'originale ma viene reso il succo del discorso. Kalina, ad ogni modo, avverte che "omitting segments" è permesso solo in "extreme situations" e che tale strategia deve essere utilizzata unicamente come "tactic of last resort" (vedi Kalina, 2015b: 404).

La stessa autrice ha curato la voce "Compression" per l'enciclopedia sopra citata dove ne dà una definizione simile a quella precedente ma più specifica:

Compression in interpreting refers to a strategy used in the production of the target text. It can range from lexical and semantic compression at the level of the 'text surface' to information reducing through selection [...] and to rendering only the main ideas or macrostructure of the source text, dispensing with less relevant details. Generally speaking, compression is easier when the source speech is impromptu [...] and contains features characteristic of orality. (Kalina, 2015a: 73-74)

Ritroviamo in questo frammento quanto già affermato rispetto alla selezione dei contenuti e alla maggiore concisione lessicale e semantica. Per quanto riguarda il riferimento ai testi orali, questi ultimi sono più facili da "comprimere" rispetto ai testi scritti perché tipicamente contengono un più alto livello di ridondanza. Successivamente Kalina sottolinea come questa strategia sia caldamente consigliata in consecutiva mentre in simultanea è reputata una tecnica che permette all'interprete di gestire testi particolarmente densi e veloci. Ci sono varie modalità attraverso le quali un'interprete può arrivare a produrre un testo più sintetico rispetto a quello di partenza, una di queste secondo l'autrice è "by 'construction', that is, replacing several propositions by a single higher-order proposition in the target text". Questa concezione è praticamente identica a ciò che Cecilia Wadensjö chiama "Summarised rendition": "a text that corresponds to two or more prior 'originals'" (Wadensjö, 2014: 107).

Kalina, sottolinea un altro elemento estremamente utile per l'analisi che farò delle rese di Juan, ovvero la differenza tra "Compression" ed "Omission":

Compression techniques are adopted deliberately, this type of strategic target-text production must be distinguished from non-strategic or even unintentional omissions (i.e. leaving out elements at random), often as a results of cognitive overload [...] It is, however, hard to draw the line between intentional information reduction by strategic compression and more or less conscious omission (Kalina, 2015a: 74).

Non esiste una separazione netta tra le due tecniche, né è facile indagare se gli elementi del testo di partenza che non appaiono nella resa siano stati eliminati tramite una selezione cosciente delle parti più rilevanti o per omissione conscia o inconscia, quest'ultima distinzione forse addirittura più difficile da stabilire. La caratterizzazione della compressione come strategia volontaria e consigliabile, ad esempio, in consecutiva, ha portato all'inserimento di questa tecnica nei programmi di formazione in interpretazione. Agli studenti viene insegnato, tramite esercizi propedeutici all'interpretazione, come identificare le parti più rilevanti di un testo, riassumere i concetti principali ed avere ben chiara la sua macrostruttura (vedi Kalina, 2015a).

Tornando alla differenza tra omissione e compressione, la definizione di "Omission" formulata da Roderick Jones, è un esempio di quanto i confini tra le due strategie siano labili. Dopo aver elencato delle possibili cause (argomento molto tecnico, modalità di espressione dell'oratore, velocità di enunciazione) afferma che "the only way to keep afloat is to omit things" e per farlo l'interprete deve:

Carry on making their analysis of the speech so that they keep in the essential elements and miss out only what is illustrative or in some other way accessory (such as asides, digressions, etc.). This analysis is based on exactly the same principles as described for consecutive interpretation. (Jones, 2015: 102)

Sia il riferimento all'analisi del discorso, volta a stabilire quali sono le parti più importanti, che l'allusione all'interpretazione consecutiva, rendono la spiegazione di Jones simile a quella fornita da Kalina per la compressione.

Un'altra classificazione a cavallo tra i due concetti è quella di Henri C. Barik che distingue quattro tipi di omissioni (vedi Barik, 1975: 80-81): *skipping omission* (omissione di un unico termine lessicale); *comprehension omission* (omissione di un'unità di significato più

ampia che deriva dalla mancata comprensione del messaggio originale); *delay omission* (omissione di un'ampia unità di significato a causa di un décalage troppo elevato, l'interprete non riesce a stare al passo con il discorso dell'oratore); *compounding omission* (unione di elementi che appartengono a frasi distinte nel discorso originale). Anche Barik indaga le cause delle omissioni e distingue in base ad esse tra varie tipologie di omissioni. L'ultima categoria però, sembra più simile alla definizione di compressione piuttosto che a quella di omissione. L'intenzionalità come parametro guida nella distinzione tra le due strategie, non è considerata da questo autore.

Per quanto riguarda la tassonomia delineata da Cecilia Wadensjö, le omissioni possono essere equiparabili sia al concetto di “Reduced renditions”, ovvero una resa che “includes less explicitly expressed information than the preceding ‘original’ utterance”, che al concetto di “Zero renditions” così descritto: “When comparison starts out not from the ‘renditions’ but from the ‘originals’, looking for correspondences among interpreters’ utterances may result in cases of ‘zero rendition’, that is, cases when ‘originals’ are left untranslated” (Wadensjö, 2014: 108). La differenza tra le due categorie sta nella lunghezza delle parti del testo originale eliminate: nel primo caso vengono omessi solo alcuni elementi all'interno di una frase, mentre nel secondo caso vengono omesse intere frasi. L'autrice descrive la mancanza di parti dell'originale nella resa dell'interprete senza però specificare né le cause di tale omissione né l'intenzionalità o la non intenzionalità da parte dell'interprete. Possono dunque essere considerate come delle macrocategorie, soprattutto alla luce dell'analisi che del concetto di omissione ha fornito Napier.

Jemina Napier si è occupata della voce “Omissions” della *Routledge encyclopedia of interpreting studies* e afferma:

Omissions in an interpreter's product or performance can be analysed with a view to assessing accuracy (as an aspect of quality), as is done in error analysis, or as one of the strategies used by interpreters to cope with the demands of the interpreting process. (Napier, 2015: 289)

In questa sede non parlerò delle omissioni come indicatori che permettono di stabilire il livello di fedeltà della resa dell'interprete, dunque relazionate con la valutazione della qualità. Mi concentrerò solo sulle omissioni in quanto strategie messe in atto dall'interprete in un momento di particolare difficoltà. Secondo Napier, (vedi Napier, 2015: 290-291), vari autori suggeriscono che le omissioni possono essere considerate, da un punto di vista

pragmatico, come decisioni prese dagli interpreti in modo volontario, piuttosto che come errori dovuti a una mancanza di comprensione dell'originale. Tali omissioni intenzionali sono spesso definite "Compression strategies".

Viene corroborata la relazione consapevolezza – compressione, inconsapevolezza – omissione già esplicitata da Kalina, ma come si è visto, non è facile distinguere le due strategie. Il nocciolo della questione risiede nel livello di intenzionalità da parte dell'interprete nel momento in cui omette contenuti presenti nel testo originale. Tale consapevolezza sta alla base della classificazione di Napier che distingue cinque tipi di omissioni:

1. *Conscious strategic omissions*: made consciously by an interpreter, whereby a decision is made to omit information in order to enhance the effectiveness of the interpretation. The interpreter incorporates his or her linguistic and cultural knowledge to decide what information from the source languages makes sense in the target language, what information is culturally relevant, and what is redundant.
2. *Conscious intentional omissions*: omission which contribute to a loss of meaningful information. The interpreter is conscious of the omission and made it intentionally, either because s/he did not understand a particular lexical item or concept, or because s/he could not think of an appropriate target language equivalent.
3. *Conscious unintentional omissions*: omissions which contribute to a loss of meaningful information. The interpreter is conscious of the omission and made it unintentionally, meaning s/he heard the lexical item(s) but decided to 'keep things on hold' and wait for more contextual information or greater depth of meaning. Further source language input and/or lag time then prevented completion of this processing, forcing the interpreter to omit the crucial lexical item(s) and move on.
4. *Conscious receptive omissions*: omissions that the interpreter is aware of, but for which s/he cannot properly decipher what was heard due to reported poor sound quality.
5. *Unconscious omissions*: omissions which contribute to a loss of meaningful information. The interpreter is unconscious of the omission and does not recall hearing the particular lexical item (or items). (Napier, 2015: 291)

La prima categoria di omissioni coincide con la definizione che altri autori danno di "Compression", viene infatti reiterata l'idea della selezione volontaria dei contenuti rilevanti da parte dell'interprete. La seconda ha a che vedere con la mancanza di comprensione (già evidenziata come prerequisito fondamentale del processo interpretativo), o con l'assenza di reattività da parte dell'interprete nel momento in cui deve trovare il corrispettivo di un determinato termine nella lingua di arrivo. La terza identifica il sovraccarico cognitivo come possibile causa delle omissioni. La quarta riguarda le omissioni provocate dalla mancanza di

comprensione dell'originale dovuta ad una pessima qualità del suono. Infine, la quinta categoria comprende le omissioni compiute dall'interprete senza che quest'ultimo se ne renda conto. Per stabilire quali omissioni appartengono a ciascuna categoria sarebbe necessario paragonare il testo originale alla resa, individuare le omissioni e successivamente domandare all'interprete quali sono state le cause che lo hanno portato ad omettere determinati contenuti e se lo ha fatto consapevolmente o meno. Per quanto riguarda l'interprete di *Corazón tan blanco* ovviamente non è possibile interrogarlo direttamente, tuttavia egli ha reso esplicite le omissioni compiute ed è dunque possibile ipotizzarne le motivazioni.

Presenterò le omissioni effettuate da Juan durante l'incontro bilaterale descritto nel romanzo in ordine cronologico di apparizione:

– Muchas veces me lo pregunto – dijo.

[...]

Traduje con exactitud, si acaso de modo que en la versión inglesa desapareciera el 'lo' de la primera frase y todo quedara para nuestros superior como una reflexión espontanea británica (CTB: 78)

Questa prima omissione potrebbe essere definita, secondo la classificazione di Barik, come *skipping omission*, in quanto cancellazione di un solo termine lessicale. È necessario sottolineare che le cause dell'omissione non sono rintracciabili in nessuna delle ragioni precedentemente elencate dai vari autori (velocità dell'originale, mancanza di comprensione da parte dell'interprete, *décalage* troppo lungo, etc.). La cancellazione è del tutto volontaria, ma non si tratta di "compression" in quanto la selezione dei contenuti non ha come obiettivo l'individuazione degli elementi più rilevanti del discorso originale. L'unico scopo dell'interprete è quello di occultare le modifiche che lui stesso ha apportato al testo originale nel turno precedente a quello citato. Infatti, le parole della funzionaria britannica arrivano in risposta ad una domanda inventata di sana pianta da Juan, il quale "omite el pronombre 'lo' en "muchas veces me lo pregunto" para que la frase se presente como una afirmación general y que el adalid español no note la transición brusca después de su verdadera pregunta" (De Maeseneer, 2000). L'omissione è stata utilizzata solo per impedire che l'autore della domanda che Juan ha modificato si accorgesse della mediazione falsata dell'interprete.

Un'altra omissione segnalata dallo stesso protagonista è la seguente: "Consideré que el último comentario, 'que además van siempre en aumento', era poco exagerado si no falso, por lo que traduje todo correctamente menos eso (lo omití y censuré, en suma)" (CTB: 79).

Questa censura è molto simile alla terza omissione presente nel testo, sia per le modalità che per le motivazioni prese in considerazione dall'interprete quando si trova a decidere se restare fedele all'originale o tagliarne delle parti: “Dudé también con ella si el ultimo comentario no era excesivo para los oídos democráticos de nuestro alto cargo, y tras un segundo de vacilación [...] opté por suprimir ‘ese es el problema’” (CTB: 80). La correlazione tra queste due omissioni è esplicitata nel testo tramite la congiunzione “también” e le motivazioni sono le stesse. Il protagonista sceglie di omettere delle parti del testo originale perché ritiene che i commenti dei due politici siano rispettivamente “exagerado” e “excesivo”. Inoltre, nel primo caso, crede che l'oratore si stia sbagliando e che il contenuto del messaggio non sia veridico. Come visto in precedenza, nella definizione che Napier dà di *Conscious strategic omissions*, l'interprete può utilizzare “his or her linguistic and cultural knowledge to decide what information from the source languages makes sense in the target language, what information is culturally relevant, and what is redundant” (Napier, 2015: 291), ma in questi due casi Juan utilizza le proprie conoscenze e decide di fare delle omissioni, non perché il testo di partenza è ridondante bensì, in base a valutazioni del tutto personali. Egli, in entrambi i casi, ha mitigato il contenuto del messaggio decidendo di omettere volontariamente i contenuti da lui ritenuti inopportuni. Ancora una volta, nessuno dei fattori che normalmente portano l'interprete a commettere delle omissioni è individuabile nella situazione comunicativa descritta.

L'unico esempio di omissione che Juan giustifica alludendo ad una delle cause che secondo gli esperti stanno alla base di tale strategia, ovvero la mancanza di tempo, è il seguente: “Pero eso no lo traduje porque no me pareció que tuviera importancia ni me dio tiempo” (CTB: 81). In questo caso, il protagonista sembra aver messo in pratica la tecnica della compressione, aver cioè analizzato il testo di partenza individuandone le parti più rilevanti ed aver coscientemente eliminato quelle meno importanti a causa del poco tempo a sua disposizione.

L'ultima omissione della sequenza è segnalata dall'interprete nel momento in cui rende esplicita un'operazione del tutto ovvia: l'interprete non ripete le pause piene dell'oratore. Juan ci tiene a specificarlo: “Mientras iba traduciendo la larga reflexión de la alto cargo (me abstuve de verter ‘Hmm. Hmm’ y empecé por ‘... me pregunto si alguien...’, hacía el diálogo entre ellos más coherente)” (CTB: 84). È chiaro che l'eliminazione delle pause piene dell'oratore, non compromette il messaggio di quest'ultimo. A questo proposito riporto

il commento di Sergio Viaggio: “¡Hombre, qué audacia! Primero cuenta tan contento que dice lo que se le da la real gana y luego aclara que se comió el “Hmm. Hmm.” para dar más coherencia al diálogo. ¡Pero si es lo primero que se enseña en las escuelas!” (Viaggio, 2005). L’opinione di Viaggio, per quanto pungente, è molto diretta nel sottolineare l’incoerenza di Juan quando afferma di voler dare maggior coerenza al discorso, dopo averlo modificato a suo piacimento inserendovi le domande più disparate. Proprio le “creazioni” di Juan sono oggetto dell’analisi della prossima strategia considerata: la sostituzione.

3. 5. 1. 3. Sostituzioni

Partendo dalla tassonomia di Wadensjö, le sostituzioni sono definite come la combinazione di un’omissione e di un’aggiunta: “A substituted rendition consists of a combination of an ‘expanded’ and a ‘reduced’ one” (Wadensjö, 2014: 107). Le categorie individuate da tale classificazione, come già osservato precedentemente, sono molto generiche. Una catalogazione più puntuale è quella presentata da Barik nel suo articolo “Simultaneous interpretation: qualitative and linguistic data”.

Barik utilizza la terminologia “substitutions and errors” per riferirsi al “material substituted by the T[ranslator] for something said by the S[peaker]” (Barik, 1975: 83). Egli distingue cinque tipi di sostituzioni, secondo la seguente classificazione:

1. Mild semantic error: an error or inaccuracy of translation of some lexical item, which only slightly distorts the intended meaning. Such errors may be associated with an awkward translation. The inaccuracy is restricted to the lexical item or expression, and does not affect the rest of the unit of which it is part.
2. Gross semantic error: error of translation of some lexical item which substantially changes the meaning of what is said. Here, again, the error is primarily in terms of a specific item and does not affect the rest of the unit.
3. Mild phrasing change: the T[ranslator] does not say quite the same thing as the S[peaker], but the gist of what is said is not affected.
4. Substantial phrasing change: here, the change in phrasing is more marked and leads to a different in meaning, but the overall gist of what is said by the S[peaker] is not too distorted.
5. Gross phrasing change: a translation departure which represents a considerable difference in meaning and its thus quite erroneous. (Barik, 1975: 82-84)

La categorizzazione di Barik, organizza le sostituzioni in ordine crescente in base alla portata dell'errore commesso dall'interprete e agli effetti che queste hanno sul significato del messaggio prodotto. Egli valuta quanto la resa si distacchi dall'originale. Questa classificazione non può essere applicata alle sostituzioni messe in atto da Juan, in quanto la categoria più alta, contiene le trasformazioni che danno luogo ad una "differenza considerevole" sul piano del significato e possono essere dunque considerate "piuttosto erranee". Gli interventi di Juan sul testo di partenza vanno ben oltre un distacco considerevole dal significato originale. Egli omette frasi dell'oratore e le sostituisce con periodi di sua creazione:

Lo que me dio valor para no ser nada exacto en la siguiente pregunta [...]

– ¿Quiere que le pida un té? – dijo.

Y yo no traduje, quiero decir que lo que en inglés puse en su boca no fue su cortés pregunta (de manual y un tanto tardía, todo hay que reconocerlo), sino esa otra:

– Dígame, ¿a usted la quieren en su país? (CTB: 78)

Rita de Maeseneer definisce questa sostituzione "radical y deontológicamente inaceptable". Secondo l'autrice le ragioni di tale intervento da parte del protagonista vanno ricercate nella constatazione fatta da Juan che la conversazione tra i due politici ha ormai raggiunto un punto morto: "Como el narrador/intérprete comprueba que no arranca la conversación, 'traduce' la pregunta "¿Quiere que le pida un té?" por "¿A usted la quieren en su país?". Juan prende la decisione di modificare il testo di partenza, senza consultare nessuna delle parti coinvolte. Il risultato che ne deriva è un cambiamento di ruolo: Juan passa da mediatore a produttore del messaggio. A questo proposito De Maeseneer conclude: "En lugar de seguir en su papel de medio (de traducción) / intermediario ha intervenido activamente en la conversación haciéndola más animada" (De Maeseneer, 2000).

Sergio Viaggio commenta la sostituzione sopracitata definendo la mediazione di Juan come segue: "La mediación ha sido más que hiperactiva: el intérprete ha resuelto hacer decir al interlocutor algo totalmente ajeno a lo que ha dicho" (Viaggio, 2005). L'autore sostiene che tale atteggiamento, non sia per nulla professionale nel contesto di un incontro bilaterale.

Nel seguente esempio il protagonista esplicita sia l'omissione effettuata, indicandone le ragioni, che l'inserimento del nuovo contenuto da lui creato:

Traduje debidamente cuanto había dicho la señora excepto su mención final de la guerra (no quería que se le ocurrieran ideas a nuestro alto cargo), y en su lugar puse en sus labios el siguiente ruego:

– Perdone, ¿le importaría guardar esas llaves? Todos los ruidos me afectan mucho últimamente, se lo agradezco. (CTB: 81)

L'utilizzo della perifrasi “y en su lugar puse” utilizzata per introdurre la domanda non presente nel testo originale, suggerisce chiaramente l'impiego di una sostituzione. In questo caso la frase che Juan aggiunge di sua spontanea volontà, non ha l'obiettivo di far avanzare la conversazione né di chiarire contenuti appartenenti al testo di partenza, l'unico scopo del protagonista è il proprio tornaconto. Egli, infatti aveva poco prima affermato che il tintinnio delle chiavi, disturbava il suo ascolto e quindi poteva influenzare negativamente l'interpretazione.

L'ultimo esempio di sostituzione è anch'esso segnalato nel testo e, ancora una volta, il protagonista cambia completamente il contenuto del messaggio pronunciato dal politico spagnolo:

Me atreví a traicionarle de nuevo, pues el dijo:

– Ah, desde luego, si hacemos algo bien nadie convoca una manifestación para que nos enteremos de que les ha gustado.

Y yo, por el contrario, decidí llevarlo a un terreno más personal, que me parecía menos peligroso y también más interesante, y le hice decir en inglés meridiano:

– Si puedo preguntárselo y no es demasiado atrevimiento, usted, en su vida amorosa, ¿ha obligado a alguien a quererla? (CTB: 82)

Le motivazioni addotte da Juan sono, come in precedenza, considerazioni del tutto personali e non rispecchiano l'etica dell'interprete professionista. È interessante notare come la sostituzione venga introdotta dalla congiunzione avversativa “por el contrario”. Ciò sottolinea il divario estremo tra l'originale e la resa dell'interprete, ben diverso dai livelli di distacco dal testo di partenza considerati da Barik per la sua classificazione.

Le sostituzioni di Juan non possono essere considerate come “a combination of an ‘expanded’ and a ‘reduced’ [rendition]” descritta da Wadensjö (vedi sopra). All'omissione segue l'aggiunta di un testo che non ha nulla a che vedere con il testo di partenza. La resa è un vera e propria creazione dell'interprete. Sembra dunque plausibile definire le sostituzioni del

protagonista, utilizzando la tassonomia di Wadensjö (vedi Wadensjö, 2014: 107-108) come combinazioni di “zero renditions” (frasi dell’originale che non vengono tradotte dall’interprete) e “non-renditions” (frasi che vengono create dall’interprete di sua spontanea iniziativa e che non corrispondono a nessun enunciato dell’originale).

3. 5. 1. 4. Generalizzazioni

Un’altra strategia impiegata dall’interprete è la generalizzazione. Roderick Jones tratta di questa tecnica a proposito della gestione di liste parole, pronunciate molto velocemente e che appartengono allo stesso campo semantico. Collega l’utilizzo di tale strategia alla poca disponibilità di tempo come segue: “to save time, perhaps with a very fast speaker, a number of specific items mentioned can be expressed in one generic term”. Nell’unico esempio di generalizzazione presente nell’incontro bilaterale il protagonista non si trova di fronte ad un elenco di parole né generalizza per risparmiare tempo. Egli stesso fornisce la ragione che sta alla base dell’impiego di tale strategia:

Vea usted, yo no puedo hacer lo que hacía nuestro dictador, Franco, convocar a la gente a un acto de adhesión en la Plaza de Oriente – aquí me vi obligado a traducir ‘en una gran plaza’, pues consideré que introducir la palabra ‘Oriente’ podría desconcentrar a la señora inglesa (CTB: 80)

Secondo Rita de Maeseneer, Juan “procede a generalizaciones neutralizando la carga ideológica que implican determinadas referencias”. In questo caso, più che per attenuare la connotazione ideologica del testo di partenza, ritengo che il protagonista si sia messo nei panni dell’ascoltatrice, una politica britannica che probabilmente non conosce i nomi delle piazze di Madrid, e abbia intuito che sentire “Piazza d’oriente” avrebbe potuto essere per lei fuorviante. L’interprete in questo caso avrebbe potuto utilizzare la strategia dell’aggiunta (ossia chiarire il contenuto dell’originale specificandolo) e rendere l’enunciato come “Piazza d’oriente, una delle principali piazze di Madrid” o generalizzare, come sceglie di fare, parlando di una “grande piazza”. Per la prima volta, Juan, sembra modificare il contenuto del messaggio originale nell’interesse del ricevente e per il giusto scopo: la comprensione.

È opportuno notare che, quando Juan si trova ad interpretare il discorso Felipe González alle Nazioni Unite, egli non osa prendersi le stesse libertà che sono state evidenziate

nell'incontro bilaterale per quanto riguarda le modifiche radicali del contenuto del testo di partenza:

[...] [el] mismo alto cargo de mi país cuyas palabras había alterado al tiempo que conocía a Luisa. En esta oportunidad me abstuve, estábamos en la Asamblea, [...] pasaba a inglés y a los auriculares mundiales su prosopopeya española [...]. (CTB: 197)

Il setting, non è più un incontro a porte chiuse ma l'Assemblea generale delle Nazioni Unite. La traduzione di Juan non verrà ascoltata da tre persone ma dal "mondo" intero. In una situazione connotata da tanta visibilità egli non osa modificare a suo piacimento il testo originale, probabilmente per paura di essere scoperto.

3. 5. 1. 5. Ripetizioni

Un'ultima strategia alla quale voglio far riferimento è la ripetizione. Nonostante tale tecnica non venga utilizzata dal protagonista durante l'incontro bilaterale, è estremamente frequente lungo tutto il romanzo. Javier Marías utilizza le ripetizioni per creare continui rimandi infra-testuali e dare più coesione al racconto, obiettivi che sono dunque indipendenti dalla professione del protagonista. Ritengo comunque interessante fare un parallelo tra l'importanza di questa strategia in interpretazione e all'interno di *Corazón tan blanco*.

Un'analisi puntuale dell'utilizzo delle ripetizioni in interpretazione è quella fornita da Francesco Straniero Sergio in *Talkshow interpreting: la mediazione linguistica nella conversazione spettacolo* (vedi Straniero Sergio, 2007: 339- 349). Egli riprende la distinzione di Heike (1981) tra ripetizioni prospettive (il cui scopo è prendere tempo per pianificare il discorso) e ripetizioni retrospettive (la cui funzione è ristabilire la coesione con il discorso enunciato precedentemente o correggere un'anticipazione erronea). Secondo Straniero Sergio la ripetizione, nell'interpretazione simultanea, è "un meccanismo di regolazione del décalage durante la fase di micropianificazione" (Straniero Sergio, 2007: 339). Oltre alla pianificazione testuale, le ripetizioni svolgono tutta una serie di altre funzioni in interpretazione: segmentano il testo di partenza; enfatizzano il significato di una parola; rendono più esplicito un contenuto; precisano quanto detto in un turno precedente; conferiscono fluidità al discorso dopo un momento di esitazione o di interruzione. Inoltre, le ripetizioni possono essere impiegate dall'interprete per l'autocorrezione in quei casi in cui egli ribadisce quanto ha già

espresso perché insoddisfatto della propria resa. Questo accade non solo per quanto riguarda forma e contenuti del testo d'arrivo, la strategia della ripetizione può essere utilizzata anche per motivi prosodici (ad esempio, quando l'interprete si accorge di aver pronunciato male un termine e lo ripete pronunciandolo correttamente). La tecnica considerata può diventare anche una strategia d'emergenza quando viene impiegata per reiterare e/o elaborare degli elementi già tradotti in precedenza che vanno a colmare un vuoto dovuto alla mancata comprensione di una parte dell'originale.

Di tutta l'analisi presentata dall'autore sulle varie modalità di utilizzo delle ripetizioni in interpretazione, l'elemento più rilevante in questa sede è il seguente:

[Spesso le ripetizioni sono] prive di valore informativo, servono esclusivamente a ripristinare la coesione [...] la reiterazione anaforica [...] funge da cerniera per la successione e la concatenazione dei vari concetti, agevolando l'elaborazione in corso del discorso. (Straniero Sergio, 2007: 347)

Questa affermazione è quella che meglio rispecchia l'uso che delle ripetizioni fa Javier Marías all'interno del romanzo. La critica ha ampiamente analizzato l'impiego di tale tecnica in *Corazón tan blanco*. Ad esempio Miguel Martínón, in *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*, afferma: “las numerosas correspondencias y repeticiones que aparecen en el discurso narrativo dejan fuera de duda que la construcción responde a un propósito deliberado de reflejos” (Martínón, 2001: 113). Il testo è costellato da tutta una serie di rimandi testuali e di ripetizioni che vanno dalle semplici parole a paragrafi interi. Tale quantità di reiterazioni non può far altro che dimostrare l'utilizzo volontario e cosciente della tecnica analizzata da parte dell'autore.

Secondo Alexis Grohmann, le ripetizioni sono un elemento tipico della prosa di Marías ma è proprio in *Corazón tan blanco* dove acquisiscono ancor più rilevanza. Egli le etichetta come forza trainante del romanzo, tanto che, a suo parere, l'intera opera potrebbe essere definita un romanzo sulla ripetizione:

The driving force of *Corazón tan blanco*, Javier Marías's sixth novel first published in 1992, is repetition. It is by far the novel's most prominent formal element and one that lends it its greatest impetus and impact, to the extent that the novel could be said to be about repetition. Although already an element of Marías's style from *El siglo* onwards, for the first time in his work, repetition acquires a veritably commending presence as it rules over virtually every aspect of the narrative [...] it also becomes a fundamental feature of Marías's novelistic development. (Grohmann, 2002: 184)

In questa sede, per motivi pratici, citerò solo alcuni esempi di ripetizioni presenti nel romanzo. Per un'analisi più esaustiva si rimanda a Grohmann, 2002: 183-245.

Il romanzo inizia con una ripetizione: il verbo 'saber' viene ripetuto nella primissima frase e lo stesso periodo verrà poi ripetuto nel corso del racconto con forma identica quando pronunciato da Juan e leggermente modificato quando Ranz lo utilizza in riferimento a Teresa:

No he querido saber, pero he sabido (CTB: 19);

Y entonces Villalobos siguió contando lo que no he querido saber, pero he sabido (CTB: 253);

Teresa tal vez no quiso saber, o mejor dicho no habría querido. Pero [...] ya no pudo seguir sin querer, quiso saber (CTB: 271).

Questa insistenza sul verbo 'saber' da luogo a una serie di ripetizioni che secondo Grohmann:

[...] not only echo and emphasize the narrator's reluctance to know, but they also create a certain expectancy [...] forecasting events recounted in the penultimate chapter [...] as well as highlighting the more general and potential effects of knowledge, of knowing and not knowing. (Grohmann, 2002: 192)

La tematica del segreto e della conoscenza sono infatti centrali nel romanzo.

Le ripetizioni possono essere parole ripetute all'interno di frasi adiacenti, come nel seguente esempio:

Contó durante unos minutos. Contó con detalle. Contó. Contó. (CTB: 253)

Sintagmi ripetuti in frasi adiacenti:

'No me lo cuente si no quiere', oí que decía Luisa. [...] 'No me lo cuente si no quiere. No me lo cuente si no quiere' oí que repetía y repetía Luisa [...] 'No me lo cuente, no me lo cuente' [...]. (CTB: 276)

No conozco al de entonces. 'El de entonces', dijo Ranz. 'El de entonces', repitió Ranz, [...]. 'El de entonces soy yo todavía [...]'. (CTB: 274)

Ripetizioni presenti nella stessa pagina:

Ranz vivió en la Habana una temporada [...] un año o dos [...]. Pero yo no sabía que mi padre hubiera vivido en Cuba. Un año o dos. (CTB: 256)

[...] es una mujer aún joven, lo es necesariamente [...]. Lo es necesariamente pero no lo parece [...]. [...] esa mujer joven que ya no parece joven [...]. (CTB: 116)

Mi padre querrá escucharle. [...]. Mi padre querrá escucharle. (CTB: 139)

Vaya carrera la suya, ni Barbazul, [...] ‘Ni Barbazul’, había dicho. [...] Ni Barbazul. Nadie se acuerda de Barbazul. (CTB: 143)

¿Te apetecen esas dos? [...] ‘¿Te apetecen esas dos?’, había dicho Custardoy [...]. (CTB: 151)

Ripetizioni riscontrate in pagine tra loro adiacenti:

[...] dinero llama a dinero. (CTB: 111), [...] dinero llama a dinero. (CTB: 112).

[...] de tarde en tarde una mirada de paso. (CTB: 135), [...] nadie le habrá mirado más que de tarde en tarde [...]. (CTB: 136).

[...] ‘yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años [...]’. (CTB: 273), ‘Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años [...]’. (CTB: 274).

Ripetizioni che appaiono sia nella stessa pagina o in pagine adiacenti, che in pagine distanti tra loro:

Todo el mundo dijo que Ranz, [...] había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez. (CTB: 24), Todo el mundo dijo que Ranz había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez. (CTB: 253), [...] como había dicho todo el mundo en su día y el profesor acababa de repetir, había tenido muy mala suerte. (CTB: 254).

Pero tres veces es mucho azar. [...] (‘tres veces es mucho azar’). (CTB: 144), Había dicho también: ‘Pero tres veces es mucho azar’, luego había rectificado. (CTB: 149), [...] y pensaba en que había dicho: ‘Tres veces es mucho azar’, y había rectificado [...]. (CTB: 151).

Ripetizioni presenti in pagine tra loro distanti:

¿Y ahora qué? (CTB: 27, 98, 101 due volte, 103, 207, 208, 224, 279)

‘la mano en el hombro’ (CTB: 85, 89, 91, 97, 108, 119, 273, 282, 289, 293)

[...] una boca de mujer en un rostro de hombre [...]. (CTB: 96), [...] la boca grande y de mujer [...]. (CTB: 135), [...] su boca de mujer tan semejante a la mía [...]. (CTB: 299).

Quiero comer tranquilo y en el día de hoy, no en uno de hace cuarenta años. (CTB: 135), (‘Quiero comer tranquilo y en el día de hoy, no en uno de hace cuarenta años’) (CTB: 235).

[...] otra mujer extranjera con la que yo no guardo parentesco. (CTB: 25), [...] oí aludir a la mujer extranjera con la que yo no guardo parentesco [...]. (CTB: 144), [...] y otra mujer con la que no guardo parentesco [...]. (CTB: 233).

Yo no creo que a nada se le pase el tiempo, todo está ahí, esperando a que se lo haga volver. (CTB: 157), ‘Yo no creo que a nada se le pase el tiempo’ [...] ‘todo está ahí, esperando a que se lo haga volver’. (CTB: 252), [...] es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver [...]. (CTB: 296).

[...] el incomprensible susurro que nos persuade. (CTB: 89), [...] el incomprensible susurro que nos persuade. (CTB: 152), [...] ‘y el incomprensible susurro que nos persuade’ [...]. (CTB: 273).

Le ripetizioni possono riguardare anche periodi piuttosto estesi:

[...] entró en el cuarte de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. (CTB: 19),

Entró en el cuarte de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y con invitados. (CTB: 147).

[...] (se le había pegado su pelo largo alborotado, y algunos cabellos sueltos le atravesaban la frente como si fueran delgadas arrugas venidas desde el futuro a ensombrecerla un instante). (CTB: 42),

(se le había pegado su pelo largo alborotado, y algunos cabellos sueltos le atravesaban la frente como si fueran delgadas arrugas venidas desde el futuro a ensombrecerla un instante). (CTB: 255),

[...] me habría visto tendido, dormido, quizá con el pelo alborotado, algunos cabellos sueltos atravesándome la frente como si fueran delgadas arrugas venidas desde el futuro a ensombrecerme un instante. (CTB: 269),

[...] quizá se le hubiera pegado a Gloria su pelo largo alborotado por el sueño o el miedo y la pena, y algunos cabellos sueltos le atravesaran la frente como si fueran delgadas arrugas venidas desde el futuro a ensombrecerla un instante [...]. (CTB: 290).

(‘La lengua como gota de lluvia, la lengua al oído’, pensé) (CTB: 271),

La lengua como gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra va ablandándose hasta ser penetrada y hacerse agujero y tal vez conducto, no como gota del grifo que desaparece por el sumidero sin dejar en la loza ninguna huella ni como gota de sangre que en seguida es cortada con lo que haya a mano, un paño una venda o una toalla o a veces agua, o a mano sólo la propia mano del que pierde la sangre si está aún consciente y no se ha herido a sí mismo, la mano que va a su estómago o a su pecho a tapar el agujero. (CTB: 87-88),

Como la gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra o cuya piel o carne va ablandándose hasta ser penetrada y hacerse agujero o tal vez conducto, no como gota del grifo que desaparece por el sumidero sin dejar en la loza ninguna huella ni como gota de sangre que en seguida es cortada con lo que haya a mano, un paño o una venda o una toalla o a veces agua, o a mano sólo la propia mano del que pierde la sangre si está aún consciente y no se ha herido a sí mismo, la mano que va a su estómago o a su pecho o espalda a tapar el agujero. (CTB: 302-301).

O addirittura più di un periodo, fino ad arrivare ad interi paragrafi:

Sacudí la ceniza del cigarrillo con mala puntería y demasiada fuerza y sobre la sábana se me cayó la brasa, [...] vi cómo empezaba a hacer un agujero orlado de lumbre sobre la sábana. Creo que lo dejé crecer más de lo prudente, porque lo estuve mirando durante unos segundos, cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana. (CTB: 63-64),

Dejé el cigarrillo encendido sobre la sábana y lo miré, cómo quemaba, y descabecé la brasa sin por ello acabarlo. [...] se quemaba la sábana. Vi cómo empezaban a hacer agujeros orlados de lumbre (‘Y lo estuve mirando durante unos segundos’, pensé, ‘cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana), no sé. (CTB: 290-291).

A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. Lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse. Volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas, de confirmaciones y reafirmaciones y

ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo. O acaso es que nunca hubo nada. (CTB; 44-45),

Nada de lo que sucede, sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas, de confirmaciones y reafirmaciones y ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo. O acaso es que nunca hay nada. (CTB: 202-203),

A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse, sea al instante o al cabo del tiempo, y así ser borrada o difuminada, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo. Volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas, de confirmaciones y reafirmaciones y ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo. Jamás hay conjunto, o acaso es que nunca hubo nada. (CTB: 296-297).

Questi, lo ribadisco, sono solo alcuni esempi delle numerosissime ripetizioni presenti nel romanzo. Grohmann analizza nel dettaglio i vari parallelismi (tra situazioni e coppie di personaggi) stabiliti proprio grazie all'utilizzo di questa strategia e che sono fondamentali nella definizione della struttura dell'opera (vedi Grohmann, 2002: 183-245). Per citare un esempio già trattato precedentemente, il dubbio di Juan sull'identità di Bill / Guillermo, è insinuato per mezzo di ripetizioni che riguardano la descrizione della voce (vedi 3. 2. 5. 1.), l'orologio "negro y de gran tamaño" (CTB: 38, 182, 196), le braccia dei due personaggi "brazos fuertes y velludos" (CTB: 38, 39, 46, 182) e il fatto che entrambi siano mancini (CTB: 38, 45, 182).

Il continui riferimenti a "la almohada" (presente 44 volte nel romanzo) non sfuggirebbero neanche al lettore più distratto. Secondo Martínón, altro autore che ha studiato la struttura simmetrica del romanzo (vedi Martínón, 2001: 116), il cuscino è di estrema

importanza per la costruzione delle relazioni incrociate tra i vari personaggi: è infatti sia l'arma del delitto usata da Ranz per uccidere Gloria che quella ipotizzata da Guillermo mentre parla con Miriam della possibilità di assassinare sua moglie. Inoltre il cuscino è spesso citato per indicare il matrimonio, la vita di coppia, e molti dei dialoghi tra Juan e Luisa avvengono proprio in camera da letto.

Lo stesso autore sottolinea come le ripetizioni si intensifichino nella penultima sequenza del romanzo, dedicata alla confessione di Ranz. In tale sequenza, affiorano molti dei parallelismi rimasti fino ad allora latenti e vengono ribaditi quelli già noti. La maggior parte delle ripetizioni è costituita da un *recall* di Juan che, mentre ascolta la confessione del padre, rievoca episodi già citati nel romanzo, frasi pronunciate da lui o da altri personaggi, evidenziando in questo modo la rete di rimandi e relazioni costruita sapientemente da Javier Marías durante il corso del racconto:

A lo largo de la confesión de Ranz el narrador va intercalando sus pensamientos acerca de lo que oye, pensamientos que resultan ser repeticiones del propio texto del relato. Se forma, así, un mosaico de autocitas, que, junto a los paralelismos que se dan entre esa secuencia y el resto del relato, permiten considerar este episodio final no solo como momento de clímax sino también como compendio de reflejos y reflexiones. (Martinón, 2001: 130)

Come sottolineato in precedenza, le ripetizioni sono una caratteristica imprescindibile della prosa di Marías. In questa sede non considererò i rimandi testuali che collegano tra loro le diverse opere dell'autore. C'è però un caso eclatante che non posso evitare di nominare: "The scene [Juan and Luisa eavesdropping in Havana] also echoes, in great detail, a short story entitled 'En el viaje de novios', written by Javier Marías at the time of *Corazón tan blanco*" (Grohmann, 2002: 195). L'autore si riferisce ad un racconto pubblicato per la prima volta sulla rivista *Balcón*, numero speciale 'Frankfurt', uscito nell'ottobre del 1991, lo stesso mese in cui è stato ultimato il romanzo (vedi CTB: 311-315). Quello che Grohmann definisce un rimando considerevole in realtà è molto di più, è un vero e proprio "riciclo" da parte dell'autore di una scena del romanzo. Egli stesso lo afferma in un'intervista con Michael Pfeiffer:

–[...] yo mismo he utilizado un texto casi idéntico formando parte de un artículo de prensa y formando parte de un cuento. O también en otra ocasión, utilicé partes de un capítulo de *Corazón tan blanco* para un cuento. Precisamente el ponerle término a la escena que en la novela seguía, lo convertía en un cuento. Y lo he publicado como tal cuento.

– ¿Sin cambios?

– Mínimos. En un caso era una escena en La Habana, y en vez de La Habana puse Sevilla. Y había algún detalle más, sólo por distraerme mientras lo tecleaba de nuevo, pero prácticamente es lo mismo. (Pfeiffer, 1999: 104)

Gli effetti incredibilmente vari che derivano dall'utilizzo delle ripetizioni in *Corazón tan blanco* sono, secondo Grohmann, straordinari. Le ripetizioni richiamano elementi già citati nella narrazione, elementi di altre opere o eventi della vita dell'autore (come si è visto nella parte dedicata all'autofinzione). Esse anticipano lo sviluppo dell'intreccio, collegano, sottolineano e danno significato ad elementi specifici, creando allo stesso tempo delle tematiche che ritornano nel racconto, unificandolo. Contribuiscono a dare ritmo alla narrazione e le conferiscono coesione dall'interno. Inoltre attirano l'attenzione del lettore, spingendolo verso una modalità di lettura che tiene conto delle interrelazioni tra i vari elementi del racconto e della macro-struttura dell'opera. Tutto ciò senza dimenticare il loro ruolo dal punto di vista della forma e dello stile. Le ripetizioni sono, in definitiva, fondamentali, a tal punto da poter affermare: “repetitions are not only necessary, they are indispensable to this narrative – without repetitions there would simply be no narrative” (Grohmann, 2002: 240).

3. 5. 2. L'interprete-rete

Tutte le modifiche al testo di partenza messe in atto da Juan durante l'incontro bilaterale sono state rese possibili dalla complicità di Luisa. I due si incontrano per la prima volta proprio in tale occasione. Juan giustifica la presenza di Luisa e descrive il compito che è chiamata a svolgere come segue:

A veces se intenta un mayor control del intérprete por medio de un segundo traductor que por supuesto no retraducirá (sería un lio), pero sí escuchará atentamente al primero y lo vigilará, y confirmará que traduce o no como es debido. Fue así como conocí a Luisa, que por alguna razón fue considerada más seria, fiable y leal que yo y elegida como intérprete de guardia (intérpretes de seguridad, los llaman, o intérpretes-red, con lo que se los acaba denominando 'el red' o 'la red', muy feo) para ratificar o desautorizar mis palabras durante los encuentros personales de muy alto nivel habidos en nuestro país hace menos de dos años entre nuestros representantes y los del Reino Unido de la Gran Bretaña. (CTB: 73)

La funzione di Luisa è quindi quella di controllare che Juan non commetta errori durante l'interpretazione delle parole dei due politici. La sua presenza può essere ricollegata

alla riflessione, già analizzata in precedenza, sul mancato controllo delle rese degli interpreti. In questo caso il secondo interprete dovrebbe garantire la fedeltà dell'interpretazione segnalando eventuali errori commessi dal primo. Come vedremo, Luisa non svolgerà affatto il suo compito. Data la disposizione spaziale degli interpreti Juan può vedere con la coda dell'occhio soltanto le gambe di Luisa (CTB: 74). Durante il resoconto dell'incontro bilaterale il protagonista farà riferimento alle gambe della collega per descrivere le reazioni di quest'ultima alle modifiche da lui messe in atto. Infatti, dopo la prima sostituzione (“Vuole che le ordini un tè?” tradotto come “Lei è amata nel suo paese?”) Juan commenta:

Noté el estupor de Luisa a mis espaldas, es más, la vi descruzar de inmediato las sobresaltadas piernas [...] y durante unos segundos que no fueron breves (sentí mi nuca atravesada por el susto) esperé su intervención y su denuncia, su rectificación y su reprimenda, o bien que se hiciera cargo de la interpretación al instante, ‘la red’, para eso estaba. Pero esos segundos pasaron (uno, dos, tres y cuatro) y no dijo nada, tal vez (pensé entonces) porque la adalid de Inglaterra no pareció ofendida y contestó sin demora. (CTB: 78)

Luisa non denuncia la traduzione erronea di Juan, non agisce da interprete-rete e si trasforma quindi in sua complice. L'ipotesi che non sia intervenuta perché distratta e che quindi non si sia accorta delle modifiche fatte dal protagonista non può che essere scartata vista la reazione descritta da Juan: il movimento brusco delle gambe di Luisa è un chiaro segno della sua consapevolezza, si è accorta della resa falsata ma non ha agito di conseguenza. La stessa situazione si ripresenta quando Juan omette parte di un messaggio enunciato dal politico spagnolo:

Esperé de nuevo la reacción de Luisa. Volvió a cruzar las piernas con rapidez [...] pero esa fue su única señal de haber advertido mi licencia. Quizá, pensé, no la desaprobaba, aunque creía seguir notando clavada en mi nuca su mirada estupefacta o tal vez indignada. (CTB: 79)

Come nell'esempio precedente Juan si rende conto del fatto che Luisa sa perfettamente che la sua traduzione non è fedele all'originale ed ipotizza una ragione che possa giustificare la mancata reazione della collega. Il mancato intervento dell'interprete-rete incoraggerà Juan a continuare ad utilizzare le strategie analizzate nella sezione precedente in modo poco professionale. Dopo aver introdotto, di sua spontanea volontà, la richiesta di mettere via le chiavi con le quali Felipe González stava facendo rumore, collega la mancata reazione da parte di Luisa alla sua prossima modifica tramite la congiunzione ‘por lo qué’, stabilendo una relazione di causa-effetto: “Las piernas de Luisa mantuvieron su postura, por

lo qué, una vez que nuestro adalid se hubo disculpado [...] y hubo devuelto al instante el voluminoso llavero al bolsillo de la chaqueta [...] me atreví a traicionarle de nuevo” (CTB: 82). Juan, a questo punto, osa ulteriormente e pone a Margaret Thatcher una domanda sulla sua vita amorosa. Questa volta il protagonista è sicuro che Luisa segnalerà il suo intervento:

Comprendí en el acto que la pregunta era demasiado atrevimiento, sobre todo para hacérsela a una inglesa, y estuve convencido de que esta vez Luisa no iba a pasarlo por alto, es más, iba a hacer funcionar su red, a denunciarme y a expulsarme de la habitación, a poner el grito en el cielo, cómo es posible, hasta aquí hemos llegado, falseamiento y farsa, esto no es un juego. Mi carrera se vería arruinada. Observé con atención y temor las piernas brillantes y no pendientes de su falda, [...]. **Pero** las benditas piernas de Luisa no se movieron, siguieron cruzadas aunque quizá se balancearon: sólo noté que se erguía un poco más todavía en su silla homicida, como si contuviera el aliento, acaso mas asustada por la posible respuesta que por la indiscreción ya irremediable; o quizá, pensé, también a ella le interesaba saber, una vez que la pregunta estaba hecha. No me delató, no me desmintió, no intervino, permaneció callada, y pensé que si me permitía aquello podría permitírmelo todo a lo largo de mi vida entera, o de mi media vida aún no vivida. (CTB: 82-83, grassetto mio)

La prima parte del passaggio citato, in cui Juan pensa alle conseguenze negative della sua sfacciataggine, viene annullata dalla congiunzione avversativa ‘pero’. Ancora una volta Luisa lo lascia fare (tant’è che la conclusione che il protagonista ne trae a fine paragrafo è che se gli ha permesso di agire come ha fatto, gli permetterà tutto nella vita), non lo smentisce, non svolge la sua funzione di controllo. Anche in questo caso Juan adduce una motivazione possibile al mancato intervento della futura moglie (“le interessava sentire la risposta”). Una ragione che si aggiunge alle altre, poco plausibili, enunciate in precedenza dal protagonista, e che comunque non possono giustificare la poca professionalità di Luisa nella sua funzione di interprete-rete.

3. 5. 3. La traduzione falsata

Juan, più avanti nel romanzo, ricorderà l’incontro bilaterale ribadendo le modifiche da lui apportate e quindi sottolineando la poca fedeltà della sua resa:

[...] el día que nos conocimos había callado o cambiado, al traducir a los adalides, algunas de las cosas que habían dicho (sobre todo el nuestro) y que me habían parecido malas ideas o inconveniencias o reprobables. (CTB: 233)

Il suo modo di lavorare rispecchia le riflessioni esposte, nella quarta sequenza, sulle traduzioni spesso erronee degli interpreti, rispetto a quelle corrette e verificabili dei traduttori:

En realidad nadie puede saber que lo que el traductor traduce desde su cabina aislada sea correcto ni verdadero, y no hace falta decir que e muchísimas ocasiones no es lo uno ni lo otro, sea por desconocimiento, pereza distracción, mala idea o resaca del intérprete que está interpretando. (CTB: 70)

Es del todo cierto que los interpretes pueden variar a su antojo el contenido de las alocuciones sin que haya posibilidad de control verdadero ni tiempo material para un mentís o una enmienda [...] los incidentes (a veces graves) y los malentendidos (duraderos a veces) que inevitablemente se producen por las imprecisiones de los intérpretes, y aunque no es frecuente que gastemos bromas voluntarias (nos jugamos el puesto), tampoco nos resistimos a deslizar falsedades de vez en cuando. (CTB: 72)

Secondo Rita de Maeseneer, le strategie utilizzate da Juan, sono tecniche fondamentali del processo traduttivo (come evidenziato nella sezione ad esse dedicata) ma in *Corazón tan blanco* non vengono impiegate per apportare delle trasformazioni rese necessarie dalle differenze esistenti tra i sistema linguistici. Servono solo per produrre un discorso falso. Si utilizzano le tecniche non per arrivare ad una resa convincente ma per creare un testo manipolato e non fedele all'originale. L'insistenza del narratore sui processi traduttivi, secondo l'autrice, fa sì che il lettore perda qualsiasi tipo di fiducia nella figura dell'interprete e, per estensione, nella traduzione. Javier Marías distrugge i miti che riguardano il carattere scientifico, pertinente ed affidabile della traduzione e ne sottolinea la vena dubbiosa ed incerta. Tutto questo con lo scopo di evidenziare il potere falsificante della parola. Anche il fatto che l'interprete-rete non intervenga, nonostante si renda perfettamente conto delle modifiche, può essere ricollegato al tema dell'inganno, della conversazione manipolata. La traduzione dimostra che la parola stessa è inganno. Partendo da queste premesse De Maeseneer conclude:

Todo se reduce al engaño, la traición, la mentira, el poder falsificador del lenguaje, temas centrales en toda la novela destacados por todos los críticos. La relación temática de la inseguridad, del engaño y del fingimiento constituye por tanto una de las interpretaciones más obvias de esta insistencia en la traducción. (De Maeseneer, 2000)

Il concetto di traduzione come inganno è espresso da Javier Marías stesso in “La traducción como fingimiento y representación” (Marías, 1982). In questo caso l'autore fa riferimento alla traduzione scritta, quando afferma:

La traducción es una actividad a la que estamos tan acostumbrados que con frecuencia olvidamos o perdemos de vista algunos de sus aspectos más esenciales y configuradores. Uno de ellos es, sin duda, su artificialidad, su radical carácter de fingimiento, su ineludible condición de impostura, su vocación de representación. (Marías, 1982: 195)

Nonostante l'articolo non tratti dell'interpretazione, in un paio di punti l'autore espone dei concetti che già abbiamo visto applicare da Juan sia mentre presenta le sue riflessioni sulla traduzione, che quando lavora durante l'incontro bilaterale. Quando Marías afferma: “¿Cómo puede juzgar el lector normal [...] una traducción [...] si le está vedado conocer el original, al que justamente accede o cree acceder o hace como que accede sólo a través de su representación?” (Marías, 1982: 200-201). Le sue parole sono facilmente riconducibili alla digressione, presente in *Corazón tan blanco*, a proposito della mancanza di controllo possibile sulle rese degli interpreti da parte dei delegati, che restano quindi in balia del potere falsificatore esercitato da Juan e colleghi. Inoltre, secondo l'autore, essendo la finzione una delle caratteristiche essenziali ed irrinunciabili della traduzione, “el lector, para aceptar cabalmente el fingimiento y poder fingir a su vez, tiene que descubrir en el texto [...] traducido a su lengua facetas y elementos y construcciones desusados en ella, a veces insólitos e incluso, si se me apura, impropios de ella” (Marías, 1982: 203). Questo ragionamento coincide con quello fatto da Juan quando, mentre modifica le parole della politica britannica facendole suggerire una passeggiata nei giardini, inserisce volutamente un anglicismo, per rendere più verosimile la sua resa. In sostanza, per supportare l'interpretazione-finzione da lui messa in scena.

Per comprendere meglio perché l'interpretazione di Juan può essere definita una traduzione falsata ricorrerò ad alcune nozioni esposte da Sergio Viaggio in *Teoría general de la mediación interlingüe* (vedi Viaggio, 2004: 148-158). Innanzitutto la mediazione può essere attiva o passiva. L'interprete media passivamente quando semplicemente traduce il messaggio, assicurandosi che gli interlocutori capiscano quanto viene detto ma senza modularne né manipolarne il contenuto. Al contrario, la mediazione può definirsi attiva quando, per raggiungere i fini metacomunicativi degli interlocutori (allo stesso modo o favorendo uno dei due, principalmente chi l'ha ingaggiato), modula o modifica quanto detto affinché venga inteso quello che dev'essere inteso, e che venga inteso in un certo modo, inequivocabilmente. Inoltre, la mediazione può essere “abierta” o “encubierta”. Nel primo caso l'interprete manifesta, almeno ad uno dei due interlocutori (solitamente a chi l'ha assunto) che modificherà o che sta modificando quanto enunciato. Nel secondo caso, le modifiche vengono apportate alle spalle degli interlocutori. Il mediatore deciderà se mediare apertamente o meno, in base alla “cara” degli interlocutori. Quest'ultima è convergente quando entrambi vogliono raggiungere lo stesso risultato. In tali circostanze, il mediatore può contribuire alla comunicazione in modo decisivo. La “cara” degli interlocutori è compatibile

quando gli interessi non per forza coincidono ma non sono nemmeno opposti. Si parla invece di “cara divergente” quando le motivazioni degli interlocutori non coincidono.

Per quanto riguarda le modifiche il mediatore potrà assumersi la responsabilità di distaccarsi parzialmente o, addirittura, totalmente, dall’originale e diventare emittente diretto di un messaggio da lui creato solo nel caso in cui avrà la massima certezza di godere dell’appoggio (cosciente o meno) dei due interlocutori. La mediazione attiva, in alcuni casi, arriva a sconvolgere completamente il contenuto e la forma del testo originale, tanto da non poter essere considerata una traduzione. In una situazione di “cara convergente” entrambe le parti vogliono che la comunicazione si svolga il più scorrevolmente possibile. Ciò dovrebbe concedere all’interprete la libertà di condurre il dialogo mediando attivamente. I partecipanti non dovrebbero rimproverarlo se le sue modifiche contribuiscono a velocizzare la comunicazione, a beneficio di tutti gli interessati. Invece se l’interprete lavora in un contesto di “cara divergente” i suoi interventi potrebbero essere percepiti come a favore di un interlocutore e a scapito dell’altro. In definitiva, per giudicare se un interprete ha diritto a modificare l’originale (migliorandolo, aiutando i suoi interlocutori a comprendere un significato che va oltre quello enunciato dall’emittente) bisogna considerare la pertinenza dei suoi interventi nel contesto in questione:

Mi grito de batalla es, dentro de los límites deontológicos, ¡Atrévete a ser más pertinente que el original! ¡Procura la pertinencia optima! [...] Si no crees que la mediación activa es deontológicamente admisible o conveniente en determinadas circunstancias, pues no medies activamente, claro, pero hazlo a partir de un análisis de la situación todo lo científico posible. (Viaggio, 2004: 158)

Sergio Viaggio è dunque un sostenitore della partecipazione attiva dell’interprete. Tuttavia, nel suo articolo “El delirio de Marías, o los disparates que se dicen de nosotros”, considera l’incontro bilaterale di *Corazón tan blanco* una situazione in cui il personaggio non può permettersi il lusso di modificare il contenuto del testo originale a meno che non sia per renderlo più accettabile. Ad esempio, Juan agisce in tal senso all’inizio dell’interpretazione, quando riformula la prima domanda di Felipe González rendendola più cortese. Nei momenti iniziali della conversazione, quando ancora non si parla di nulla in particolare e bisogna rompere il ghiaccio ci si trova in una situazione di “caras convergentes” o almeno di “caras compatibles”. Fin qui, dunque, tutto bene. Il problema sorge successivamente, e in particolare:

[...] cuando el intérprete decide, *por su propia cuenta*, que, en una *reunión oficial*, *dos altos cargos* cuyos gobiernos (o, parece, solo el español, pero estamos en una novela) han contratado sendos intérpretes (rigurosamente seleccionados por su competencia, sin duda, pero también por su *lealtad*, es decir, por su *profesionalidad*), los interlocutores se pongan a hablar de cosas más o menos íntimas *está totalmente fuera de lugar*. Usurpa un poder que no le corresponde (¡y yo soy un adalid desaforado del poder social del mediador!), lo cual es malo; y lo usa mal, lo cual es peor. (Viaggio, 2005)

Come già sottolineato in precedenza, gli interventi di Juan non sono pertinenti e non hanno lo scopo di migliorare la comprensione tra gli interlocutori, tolto il caso della generalizzazione (vedi 3. 5. 1. 4.). Egli media in modo (iper)attivo senza che ce ne sia alcun bisogno e superando i limiti di quanto permesso dalla deontologia della professione. C'è dunque la possibilità che la continua insistenza sul tema del potere falsificatore della parola, aggravata dalla descrizione parodica del mondo degli interpreti e culminata nel resoconto dell'incontro bilaterale, in cui Juan produce una resa che non ha nulla a che vedere con il discorso originale, indirizzando la conversazione a suo piacimento, come un burattinaio che gioca divertito con i due rappresentati politici, possa instillare nel lettore un'immagine negativa sia dell'interprete che dell'interpretazione. Un'immagine che, come ho cercato di dimostrare in questo mio lavoro, non rispecchia affatto la realtà, è falsata, addirittura più delle traduzioni del protagonista.

Tuttavia, è necessario sottolineare che l'analisi di un'opera di finzione e il paragone del suo contenuto con la realtà non può portare a conclusioni denigratorie come quelle a cui giunge Sergio Viaggio. Juan è il protagonista di un romanzo, dunque è scontato e del tutto inattaccabile che i suoi comportamenti siano, appunto, romanzati. Se Javier Marías avesse raccontato di un incontro bilaterale tra Felipe González e Margaret Thatcher, descrivendo un ipotetico dialogo tra i due, e riportando per ogni singola frase una resa fedele e corretta dell'interprete, il risultato, molto probabilmente, non sarebbe stato un'opera di letteratura del livello di *Corazón tan blanco*.

È importante ribadire che, come emerso dall'analisi, il tema della traduzione falsata non è fine a se stesso ma si inserisce in un contesto più ampio, quello dell'intero romanzo. Javier Marías non sta denunciando le traduzioni scorrette degli interpreti di conferenza, bensì affronta il tema della parola come inganno, della traduzione come finzione, delle menzogne e dei segreti che condizionano la vita delle persone e delle conseguenze del raggiungimento della verità. Tutti questi (ed altri) elementi costituiscono il cuore pulsante di un romanzo che, ribadisco, non è un romanzo sull'interpretazione. Quest'ultima occupa nel libro una posizione

marginale rispetto alle altre tematiche sopracitate, anzi, viene inserita proprio come supporto allo sviluppo di tali argomenti, ben più centrali se si considera il romanzo nel suo complesso. Javier Marías sceglie come protagonista un interprete perché, come dimostrato, egli è un vero esperto del linguaggio, e ciò lo rende il personaggio perfetto per affrontare la centralità della parola nella vita degli esseri umani, e il potere che ha su di essa.

Conclusioni

All' inizio di questo lavoro mi sono proposta di indagare come viene rappresentata la figura dell'interprete di conferenza nel romanzo di Javier Marías *Corazón tan blanco*. Il mio scopo era quello di individuare tutti gli elementi presenti nel romanzo che potessero essere giustificati e/o in qualche modo ricondotti alla professione del protagonista.

Per farlo sono partita da una definizione molto generale di interprete, per poi passare ad analizzare come questa professione e le complesse operazioni mentali che suppone, siano state definite nel corso degli anni, tramite l'utilizzo di diverse metafore. Benché l'obiettivo di tali analogie fosse quello di semplificare il concetto di interprete per renderlo più comprensibile a chi non fosse pratico della professione, molto spesso hanno finito per svilirla, dando luogo a tutta una serie di stereotipi che ritraggono l'interprete come mero strumento. Alla base della percezione della figura dell'interprete spesso si trova la concezione di quest'ultimo come invisibile, un individuo che non interviene mai attivamente, modificando il messaggio che sta interpretando, e che mantiene un totale distacco emotivo. Questa concezione della professione si è perpetuata nel tempo anche grazie alla percezione che gli stessi interpreti hanno di sé e alla descrizione che dell'interpretazione viene fornita nei codici deontologici delle associazioni di interpreti professionisti.

In alcune occasioni, però, l'invisibilità dell'interprete si annulla, ovvero quando egli diventa protagonista di opere di finzione. Nel secondo capitolo di questo lavoro ho affrontato la rappresentazione della figura dell'interprete nel cinema e nella letteratura. Soprattutto negli ultimi anni, è aumentato esponenzialmente il numero di film e romanzi che hanno come personaggio principale un interprete, anche grazie alla crescente consapevolezza dell'importanza della traduzione nella comunicazione interculturale. Nonostante queste opere siano frutto di finzione, è interessante analizzare come la professione venga ritratta, soprattutto vista la loro potenzialità di rendere visibile agli occhi del grande pubblico la figura dell'interprete, spesso poco conosciuta. In tali opere l'interprete è frequentemente utilizzato come mezzo per indagare tematiche quali la migrazione, le culture ibride, l'identità, i conflitti culturali, la percezione di sé, la relazione tra linguaggio e potere, la comprensione e l'incomprensione. In particolare emerge una rappresentazione dell'interprete che media in

modo attivo, ben distante dal modello di interprete come attore passivo ed invisibile. L'immagine dell'interprete è volutamente modellata in base agli obiettivi letterari dell'autore, proprio per questo non è raro che l'interprete venga rappresentato in modo stereotipato o comunque distante dalla realtà. Ciò non dovrebbe portare gli interpreti professionisti ad indignarsi né a tentare di correggere la visione che dell'interpretazione viene fornita attraverso le opere di finzione, proprio perché di finzione si tratta.

Nel secondo capitolo, dopo una breve parentesi sulla vita e la carriera di Javier Marías, ho analizzato alcuni aspetti della prosa di quest'ultimo. Conoscere l'autore è importante per comprendere al meglio la sua produzione, soprattutto posto che *Corazón tan blanco* è un romanzo di autofinzione, genere che si colloca a metà strada tra la finzione e l'autobiografia. Dall'analisi del romanzo è risultato evidente come l'autore abbia inserito alcuni episodi della propria biografia all'interno della narrazione, rendendo il protagonista, Juan, per certi aspetti identificabile con Javier Marías. Un altro elemento analizzato nel secondo capitolo è la forte vena internazionale dell'autore. Sin dagli inizi della sua carriera, Javier Marías ha ambientato i propri romanzi all'estero, ha descritto personaggi stranieri ed inserito lingue diverse all'interno delle sue narrazioni. Anche dopo essersi riavvicinato alla Spagna, l'estero ha continuato ad essere molto presente nelle sue opere. Come si può evincere dalla mia analisi, *Corazón tan blanco* non fa eccezione: il romanzo vede il protagonista narrare da quattro paesi diversi, senza contare i riferimenti ai moltissimi stati visitati da Juan e da altri personaggi durante viaggi di lavoro e di piacere. Infine è stato interessante indagare come la traduzione e la passione per le opere della letteratura anglosassone, siano un riferimento costante nel processo di creazione e scrittura di Javier Marías. In particolare, in *Corazón tan blanco* Marías cita uno dei pilastri della letteratura inglese, William Shakespeare. I riferimenti al *Macbeth* sono molteplici e la quinta sequenza del romanzo è interamente dedicata ad una digressione shakespeariana. Delle numerose citazioni viene sempre fornita la traduzione in castigliano, "sfruttando" la professione del protagonista. La presenza di un personaggio principale che lavora come interprete e che nel corso del romanzo traduce citazioni di opere inglesi molto care all'autore, non può che confermare la centralità sia dell'elemento internazionale che della traduzione nel romanzo di Javier Marías.

Nel terzo capitolo ho analizzato in modo più dettagliato il protagonista in quanto interprete. Non è difficile concludere che, da una lettura attenta del romanzo, emergono molteplici aspetti legati all'interpretazione. Alcuni sono resi espliciti dal narratore, ad

esempio quelli che ho descritto nel paragrafo “deformazione professionale” (l’ossessione per la comprensione, la costante ricerca di equivalenti linguistici e l’ascolto attivo). Altri invece vanno ricercati tra le linee. Un lettore che stesse leggendo il romanzo per diletto forse non si chiederebbe come mai il protagonista insiste così tanto sulle parole utilizzate dagli altri personaggi, o non noterebbe la costante caratterizzazione aggettivale delle voci che Juan sente attorno a sé. Analizzando il romanzo dalla prospettiva dell’interprete, è facile individuare tutti quegli elementi che Marías ha sapientemente disseminato lungo tutta la narrazione e che servono a costruire un personaggio dall’incredibile sensibilità linguistica. Io ho indagato tali elementi utilizzando nozioni di teoria dell’interpretazione e credo di aver dimostrato come le varie categorie analizzate (lessico, sinonimi, varianti linguistiche ed interferenze, registro e prosodia) siano di centrale importanza per un interprete e che quindi ogni riferimento in tal senso all’interno del romanzo possa essere, o forse addirittura debba essere, inquadrato nell’ottica della professione del protagonista.

Successivamente ho riscontrato come anche il tema della memoria sia presente nel romanzo. Questo meccanismo così affascinante del cervello umano è indispensabile in interpretazione. Ho fornito nella mia analisi una piccola panoramica sugli studi che trattano dell’utilizzo della memoria durante l’attività interpretativa per smentire la diffusa convinzione secondo la quale l’interprete utilizzerebbe soltanto la memoria a breve termine mentre sta lavorando. In realtà c’è una costante interazione tra memoria a breve termine, memoria a lungo termine, memoria di lavoro e particolarmente importanti sono quelle strutture mentali, chiamate ‘memoria di lavoro a lungo termine’, che permettono all’interprete di recuperare in un dato momento le informazioni immagazzinate nella memoria a lungo termine che risultano inerenti al discorso dell’oratore e di cui potrebbe avere bisogno durante l’interpretazione. La memoria, inoltre, è importante in quanto permette la creazione di automatismi e il recupero delle conoscenze prelieve che aiutano la comprensione, senza la quale, come ho ripetuto più volte nel corso di questo lavoro, non può darsi alcuna interpretazione. Come dimostrato durante l’analisi, tutti i vari tipi di memoria vengono citati in *Corazón tan blanco*, non solo quella a breve termine. Le sviluppate capacità mnemoniche del protagonista gli permettono di intrecciare passato e presente e di comprendere gradualmente, collegando vari episodi della sua storia familiare, cosa ci sia dietro al suicidio di Teresa Aguilera.

Infine ho analizzato le sequenze del romanzo interamente dedicate all’interpretazione: la descrizione del lavoro dell’interprete di conferenza presso le istituzioni internazionali e l’incontro bilaterale tra Felipe González e Margaret Thatcher, unica occasione in cui Juan

esercita la professione. Nel primo caso, come evidenziato dalla critica, si tratta di una vera e propria parodia del lavoro dell'interprete, il cui culmine è, senza dubbio, l'episodio del rappresentate australiano che pretende di essere interpretato ad una riunione in cui tutti i partecipanti sono madrelingua inglesi. Come si è visto, l'ironia e la parodia caratterizzano la prosa di Marías sin dagli inizi della sua carriera. Non è dunque possibile prendere alla lettera la descrizione dell'interpretazione e della figura dell'interprete fornita in *Corazón tan blanco*, come ha fatto, ad esempio, Sergio Viaggio.

Le opere di finzione, è risaputo, possono condizionare la visione che il pubblico ha di una determinata professione, soprattutto se questa non è molto nota, proprio come quella dell'interprete. Sotto questo punto di vista parrebbe giustificabile la volontà di rettificare gli aspetti falsati e gli stereotipi utilizzati in tali opere. Ma se dessimo per scontato che il lettore creda a tutto ciò che viene scritto in un romanzo, allora dovrebbero indignarsi anche tutti i rappresentanti delle innumerevoli professioni rappresentate nei romanzi dall'inizio dei secoli. Ci troveremmo davanti a poliziotti che scrivono saggi contro la rappresentazione della polizia corrotta, lo stesso varrebbe per i magistrati, i politici, e via dicendo, o assisteremmo a conferenze di medici che analizzano quanti errori siano stati commessi in un'operazione chirurgica ritratta in un episodio di *Grey's Anatomy*.

Dall'analisi del romanzo di Marías, se da un lato emerge la rappresentazione stereotipata dell'interprete che traduce meccanicamente senza comprendere il discorso che sta interpretando, dall'altro si evince la smentita di altri stereotipi, quali quello dell'interprete-dizionario ambulante. Senza contare che qualsiasi critica rivolta a Marías in base alla descrizione della professione fornita in *Corazón tan blanco* risulta automaticamente infondata in quanto lo scopo di un autore di opere di finzione non è rappresentare fedelmente la realtà, come invece intende fare chi scrive un'autobiografia o gira un documentario. C'è un tacito accordo tra l'autore e il pubblico (anche se, nel caso del romanzo analizzato, si tratta di un *pacto ambiguo*). Analizzare opere di finzione può fornire spunti interessanti per comprendere come la professione dell'interprete venga percepita da chi non la esercita, ma non bisogna mai dimenticare quanto la relazione tra finzione e realtà sia complessa. Trarre conclusioni affrettate sulle opinioni di un autore a partire dalle sue opere di finzione può essere molto rischioso. In *Corazón tan blanco*, ad esempio, la traduzione presso le organizzazioni internazionali è spesso reputata superflua da Juan, ma questo non ci può trarre in inganno: Javier Marías, come sottolineato nel secondo capitolo, è un traduttore appassionato. Allo stesso modo, non si può concludere, come fa Viaggio, che l'autore non conosca affatto la professione dell'interprete. A questo proposito, nonostante dall'analisi dell'incontro bilaterale

emerge un utilizzo delle strategie interpretative che va contro qualsiasi codice deontologico e porta alla produzione di una resa falsata, tali tecniche vengono sapientemente descritte da Marías, così come molti altri elementi riconducibili all'interpretazione presenti nel romanzo. Il fatto che Juan interpreti mediando in modo iperattivo e indirizzando la comunicazione a suo piacimento non significa che l'autore voglia inficiare la professionalità degli interpreti, né tantomeno insinuare che essi agiscano come il suo personaggio.

Javier Marías si serve del protagonista di *Corazón tan blanco* per trattare altre tematiche. L'interprete funge solo da “convenient hook on which to hang the story within the confines of artistic licence” (Smith, 2007). L'autore, tramite la tematica della traduzione come finzione, inganno e frutto di una profonda manipolazione, vuole evidenziare il potere falsificante della parola. Per quanto il protagonista del romanzo sia un interprete, *Corazón tan blanco* è un capolavoro letterario che parla di tutt'altro, l'interpretazione ricopre un ruolo marginale all'interno della narrazione, e quando viene ritratta, Marías ne dà una rappresentazione parodica perché il suo intento non è descriverla in sé e per sé ma utilizzarla per riflettere su “la envoltura de las palabras que no sirven tanto para dar a conocer o relatar o comunicar cuanto para confundir y ocultar y librar de responsabilidades” (Javier Marías, *Corazón tan blanco*).

Bibliografía

AHRENS, Barbara, (2015), “Prosody”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 326-327.

ALBERCA, Manuel, (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca nueva.

ALBERCA, Manuel, (2005), “Las vueltas autobiográficas de Javier Marías”, in ANDRES SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana (eds.), (2005), *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel; Coloquio internacional; 10-12 de noviembre de 2003*, Madrid: Arco/Libros, pp. 49-72.

ANDERSON, R. Bruce W., (1976), “Perspectives on the role of interpreter”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 208-217.

ANDRES, Dörte, (2015), “Fictional interpreters”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 159-161.

ANDRES SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana (eds.), (2005), *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel; Coloquio internacional; 10-12 de noviembre de 2003*, Madrid: Arco/Libros.

ANGELELLI, Claudia, (2004), *Revisiting the interpreter's role: a study of conference, court and medical interpreters in Canada, Mexico and the United States*, Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins.

ANGELELLI, Claudia, (2015), “Invisibility”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 214-215.

BAIGORRI JALÓN, Jesús, (2000), *La interpretación de conferencia: el nacimiento de una profesión: de París a Nuremberg*, Granada: Comares.

BAIGORRI JALÓN, Jesús, (2004), *Interpreters at the United Nations: a history*, tradotto da Anne Barr, Salamanca: Universidad de Salamanca.

BAIGORRI JALÓN, Jesús, (2006), “El interprete como personaje de ficción en la narrativa contemporánea: algunos ejemplos”, in BRAVO URTERA, Sonia; GARCÍA LÓPEZ, Rosario (eds.), (2006), *Estudios de traducción: problemas y perspectivas*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Servicio de Publicacione,
<http://campus.usal.es/~alfaqque/publicaciones/baigorri/BaigorriInterpretesliteratura.pdf>, (9 diciembre 2016).

BAIGORRI JALÓN, Jesús, (2011), “Los interpretes en el cine de ficción: una propuesta de investigación”, in ZARANDONA, Juan Miguel (ed.), (2011), *Cultura, literatura y cine africano: acercamientos desde la traducción y la interpretación*, Valladolid: Universidad de Valladolid,

<http://campus.usal.es/~alfaqueque/pdf/interpretesenelcine.pdf>, (9 dicembre 2016).

BAIGORRI JALÓN, Jesús, (2014), “Two centuries of diplomatic interpreting: from top hat to short sleeves diplomacy”, in *UN Chronicle: the Magazine of the United Nations*, <https://unchronicle.un.org/article/two-centuries-diplomatic-interpreting-top-hat-short-sleeves-diplomacy>, (10 dicembre 2016).

BAJO, María Teresa; PADILLA, Presentación, (2015), “Memory”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 252-254.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.), (2009), *Routledge encyclopedia of translation studies*, Londra; New York: Routledge.

BARIK, Henri C., (1975), “Simultaneous interpretation: qualitative and linguistic data”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 78-91.

BASTIN, Georges, (2009), “Latin American Tradition”, in BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.), (2009), *Routledge encyclopedia of translation studies*, Londra; New York: Routledge, pp. 486-492.

BLESA LALINDE, José Ángel, (2016), *Pensamiento literario español contemporáneo; 7*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

BOUGUEN, Carmen, (2001), “Autor real y ficción en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías”, in STEENMEIJER, Marteen (eds.), (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 105-112.

CABALLÉ, Anna, (2017), “¿Cansados del Yo?”, in *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html, (24 febbraio 2017).

CHABASSE, Catherine, (2015), “Cloze”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 55.

CHEUNG, Andrew K. F., (2015), “Accent”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 1-2.

COLLADO AÍS, Ángela, (1998), “Quality assessment in simultaneous interpreting: the importance of nonverbal communication”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 326-336.

CRONIN, Michael, (2009), *Translation goes to the movies*, New York: Routledge.

CUÑADO, Isabel, (2004), *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi.

DE MAESENEER, Rita, (2000), “Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías”, in *Espéculo: Revista de estudios literarios*, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html>, (18 novembre 2016).

DE MIGUEL, Reyes; BLANCA, Inés, (2001), *Biografía de Javier Marías*, <http://www.javiermarias.es/biografia/nuevabiografia.html>, (15 ottobre 2016).

DE PERETTI, Cristina, (2016), “Javier Marías: Una literatura con más de una lengua”, in BLESÁ LALINDE, José Ángel, (2016), *Pensamiento literario español contemporáneo*; 7, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 119-127.

FALBO, Caterina; RUSSO, Mariachiara; STRANIERO SERGIO, Francesco (eds.), (1999), *Interpretazione simultanea e consecutiva: problemi teorici e metodologie didattiche*, Milano: Hoepli.

GELI, Carles, (2011), “Javier Marías ficha por la prestigiosa editorial Penguin”, in *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/20/actualidad/1319061615_850215.html, (21 febbraio 2017).

GERVER, David, (1969), “The effects of source language presentation rate on the performance of simultaneous conference interpreters”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 52-66.

GRAN, Laura, (1992), *Aspetti dell'organizzazione cerebrale del linguaggio: dal monolinguisimo all'interpretazione simultanea*, Udine: Campanotto, pp. 153-181.

GRAN, Laura, (1999), “L'interpretazione simultanea: premesse di neurolinguistica”, in FALBO, Caterina; RUSSO, Mariachiara; STRANIERO SERGIO, Francesco (eds.), (1999), *Interpretazione simultanea e consecutiva: problemi teorici e metodologie didattiche*, Milano: Hoepli, pp. 207-227.

GROHMANN, Alexis, (2002), *Coming into one's own: the novelistic development of Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi.

GUMUL, Ewa, (2015), “Explicitation”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 156.

HALE, Sandra B., (2015), “Register”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 338-339.

HERMANN, Alfred, (1956), “Interpreting in antiquity”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 14-22.

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia, (2010), “Speaker fast tempo and its effect on interpreter performance: a pilot study of a multilingual interpreting corpus”, in *International Journal of Transaltion*, <https://www.researchgate.net/publication/266201640>, (10 dicembre 2016).

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia, (2013), “Unpacking delivery criteria in interpreting quality assessment”, in TSGARI, Dina; VAN DEEMTER, Roelof (eds.), (2013), *Assessment issues in language translation and interpreting*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York: Peter Lang, <https://www.researchgate.net/publication/311273635>, (10 dicembre 2016).

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia, (2015a), “Making sense of interpreting difficulty through corpus-based observation: Correlation between speaker’s speech rate, mode of presentation and experts’ judgements of difficulty”, in ZWISCHENSBERGER, Cornelia; BEHR, Martina (eds.), (2015), *Interpreting quality: A look around and ahead*, Berlin: Frank & Timme, <https://www.researchgate.net/publication/281650207>, (10 dicembre 2016).

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia, (2015b), “Voice quality”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 440-441.

IGLESIAS FERNÁNDEZ, Emilia, (2016), “Interacción entre velocidad, oralidad e implicación emocional del input y percepción de dificultad de interpretación: un estudio preliminar”, in *MonTI*, <https://www.researchgate.net/publication/309736551>, (10 dicembre 2016).

JONES, Roderick, (2015), *Conference interpreting explained*, London; New York: Routledge.

KALINA, Sylvia, (2015a), “Compression”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 73-75.

KALINA, Sylvia, (2015b), “Strategies”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 402-405.

KELLETT, Cinthia Jane, (1999), “Aspetti storici dell’interpretazione”, in FALBO, Caterina; RUSSO, Mariachiara; STRANIERO SERGIO, Francesco (eds.), (1999), *Interpretazione simultanea e consecutiva: problemi teorici e metodologie didattiche*, Milano: Hoepli, pp. 3-25.

KURZ, Ingrid; KAINDL, Klaus, (2005), *Wortklauber; Sinnverdreher; Brückenbauer? Dolmetscherinnen Und Übersetzerinnen Als Literarische Geschöpfe*, Vienna: LitVerlag.

LAUTERBACH, Eike; PÖCHHACKER, Franz, (2015), “Interference”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 194-195.

LOGIE, Ilse, (2001), “La traducción: emblema de la obra de Javier Marías”, in STEENMEIJER, Marteen (eds.), (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 67-76.

MANRIQUE SABOGAL, Winston, (2008), “El Yo asalta la literatura”, in *El País*, http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html, (24 febbraio 2017).

- MARÍAS, Javier, (1980), “Ausencia y memoria en la traducción poética”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 185-194.
- MARÍAS, Javier, (1982), “La traducción como fingimiento y representación”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 195-203.
- MARÍAS, Javier, (1984), “Desde una novela no necesariamente castiza”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 45-61.
- MARÍAS, Javier, (1987), “Autobiografía y ficción”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 62-69.
- MARÍAS, Javier, (1988), “La muerte de Manur: Narración hipotética y presente de indicativo”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 73-82.
- MARÍAS, Javier, (1989a), “Mi libro favorito”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 209-212.
- MARÍAS, Javier, (1989b), “Quien escribe”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 83-90.
- MARÍAS, Javier, (1992a), “Un secreto, una canción, una boda”, in MARÍAS, Javier, (2016), *Corazón tan blanco*, Barcelona: Penguin, pp. 307-309.
- MARÍAS, Javier, (1992b), “Errar con brújula”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 91-94.
- MARÍAS, Javier, (1993), “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas”, in MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 117-122.
- MARÍAS, Javier, (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Ediciones Siruela.
- MARÍAS, Javier, (1995), “Lo que no sucede y sucede”, in *El País*, http://elpais.com/diario/1995/08/12/cultura/808178408_850215.html, (12 novembre 2016).
- MARÍAS, Javier, (2016), *Corazón tan blanco*, Barcelona: Penguin.
- MARTINÓN, Miguel, (2001), *Novela española del fin de siglo: cuatro lecturas*, La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 109-146.
- MEAD, Peter, (2015), “Input variables”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 191-192.
- NAPIER, Jemina, (2015), “Omissions”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 289-291.
- NAVAJAS, Gonzalo, (2001), “Javier Marías: El saber absoluto de la narración”, in STEENMEIJER, Marteen (eds.), (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 39-49.

PITTARELLO, Elide, (2006), "Prologo", in MARÍAS, Javier, (2016), *Corazón tan blanco*, Barcelona: Penguin, pp. 7-12.

PÉREZ LUZARDO, Jessica, (2015), "Pre-interpreting exercises", in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 317-318.

PFEIFFER, Michael, (1999), *El destino de la literatura: diez voces: [entrevistas con] Rafael Argullol; Bernardo Atxaga; Félix de Azúa; Luis Alberto De Cuenca; Javier Marías; Eduardo Mendoza; Quim Monzó; Antonio Muñoz Molina; Soledad Puértolas; José Angel Valente*, Barcelona: El acantilado, pp. 95-124.

PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge.

PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge.

POZUELO YVANCOS, José María, (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.11-137.

RICCARDI, Alessandra, (1999), "Interpretazione simultanea: strategie generali e specifiche", in FALBO, Caterina; RUSSO, Mariachiara; STRANIERO SERGIO, Francesco (eds.), *Interpretazione simultanea e consecutiva: problemiteorici e metodologiedidattiche*, Milano: Hoepli, pp. 161-174.

RICCARDI, Alessandra, (2015a), "Speech rate", in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 397-399.

RICCARDI, Alessandra, (2015b), "Stress", in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 405-407.

ROLAND, Ruth, (1999), *Interpreters as diplomats: a diplomatic history of the role of interpreters in worldpolitics*, Ottawa: University of Ottawa Press.

ROY, Cynthia B., (1993), "The problem with definitions, descriptions, and the role metaphors of interpreters", in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 344-353.

RÜTTEN, Anja, (2015), "Terminology", in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 416-417.

SELESKOVITCH, Danica, (1975), "Language and memory: a study of note-taking in consecutive interpreting", in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 120-129.

SMITH, Philip, (2007), *Book review: interpreters and translators as literary creations*, <http://aiic.net/page/2837/book-review-interpreters-and-translators-as-literary-creations/lang/1>, (28 novembre 2016).

STEENMEIJER, Marteen (eds.), (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam; New York: Rodopi.

STENZL, Catherine, (2006), “Ingrid Kurz and Klaus Kaindl (eds.) *Wortklauber; Sinnverdreher; Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*”, in *Interpreting*, 8, 2: 240-244.

STRANIERO SERGIO, Francesco, (2007), *Talk show interpreting: la mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Trieste: EUT.

TIMAROVÁ, Šárka, (2015a), “Aptitude testing”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 17-20.

TIMAROVÁ, Šárka, (2015b), “Working memory”, in PÖCHHACKER, Franz (ed.), (2015), *Routledge encyclopedia of interpreting studies*, London; New York: Routledge, pp. 443-446.

VENUTI, Lawrence, (1995), *The translator's invisibility: A history of Translation*, New York: Routledge.

VIAGGIO, Sergio, (2004), *Teoría general de la mediación interlingüe*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

VIAGGIO, Sergio, (2005), “Die Hirngespinnste des Javier Marías oder: Die Ungeheuerlichkeiten; die man über uns zu hören bekommt”, tradotto da Heike Lamberger Felber; Reingard Schwarz, in KURZ, Ingrid; KAINDL, Klaus, (2005), *Wortklauber; Sinnverdreher; Brückenbauer? Dolmetscher Innenund Übersetzer Innenalsliterarische Geschöpfe*, Vienna: LitVerlag, pp. 127-136.

WADENSJÖ, Cecilia, (1993), “The double role of a dialogue interpreter”, in PÖCHHACKER, Franz; SHLESINGER, Miriam (eds.), (2002), *The interpreting studies reader*, London; New York: Routledge, pp. 354-371.

WADENSJÖ, Cecilia, (2014), *Interpreting as interaction*, New York: Longman.

WOOD, Gareth, (2012), *Javier Marías's debt to translation: Sterne; Browne; Nabokov*, Oxford: Oxford University Press.

Sitografia

Enciclopedia Treccani:

<http://www.treccani.it/vocabolario/sinonimo/>, (3 gennaio 2017)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/burkina-faso/>, (29 gennaio 2017)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/lilongwe/>, (30 gennaio 2017)

Oxford Dictionary:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/larrikin>, (4 febbraio 2017)

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/auto-fiction>, (24 febbraio 2017)

Pagine web dedicate a Javier Marías:

<http://www.javiermarias.es>, (14 novembre 2016)

<https://javiermariasblog.wordpress.com>, (5 marzo 2017)

https://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Mar%C3%ADas, (20 ottobre 2016)

http://elpais.com/autor/javier_marias/a/, (26 novembre 2016)

<http://www.megustaleer.com/autor/javier-marias/0000022482/>, (21 febbraio 2017)

Pagina web su Sergio Viaggio:

https://www.iapti.org/archivos/sergio_viaggio_en.pdf, (2 febbraio 2017)

Pagine web di associazioni di interpreti professionisti:

<http://www.aiti.org>, (2 dicembre 2016)

<http://aiic-italia.it>, (2 dicembre 2016)

<https://www.iapti.org>, (2 dicembre 2016)

Pagine web dedicate all'interprete nelle opere di finzione:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_language_interpreters_in_fiction, (27 febbraio 2017)

<https://aiic.net/page/6331>, (27 febbraio 2017)

Abstract

The job of a conference interpreter in its entirety is not widely known. Most people are unaware of what it means to work as an interpreter. Why is this so?

Over time, this profession has been described using various stereotypes that seek to over-generalise the job and undermine the image an interpreter truly holds. This has caused interpreters to become virtually invisible to the public eye, unseen players in the intercultural communication process that they work to establish. Nevertheless, there are some cases in which these undetectable individuals suddenly become noticed. This is when interpreters are fully represented in works of art. In this dissertation, I will provide you with a general description of how the interpreter is described in movies and novels, and then continue to focus on Javier Marías' novel *Corazón tan blanco*. I will analyse the various elements of the novel in detail that can relate to interpreting directly or indirectly, using theories of interpreting studies to establish my overall claim. The comparison between Marías' fictional interpreter and the reality of interpreting provides a multitude of insights on how an interpreter is perceived and can ultimately lead to a stronger understanding of the overall profession. The harsh parody provided by Marías doesn't have the intention of impairing the interpreter's image, it utilises a character deeply linked to languages in order to investigate how words, lies and secrets have the capability of affecting people's everyday lives.

Resumen

La profesión del intérprete de conferencia no es muy conocida. La mayoría de las personas no sabe qué significa exactamente trabajar como intérprete. ¿Cuál es la razón?

Con el paso del tiempo esta profesión ha sido descrita usando metáforas y estereotipos que desencadenaron una simplificación del trabajo y, a veces, socavaron la imagen que los intérpretes tienen de sí mismos. El intérprete se convirtió en un actor invisible en ese proceso de comunicación intercultural que él mismo ayudó a establecer. Sin embargo, hay algunos casos en los que estos individuos invisibles se tornan visibles para el público. Es decir, cuando los intérpretes son representados en las obras de arte. En este trabajo aportó un panorama general de cómo es descrito el intérprete en películas y novelas; para luego focalizarme en la novela de Javier Marías, *Corazón tan blanco*. Desgloso todos los elementos de la novela que pueden relacionarse directa o indirectamente con la interpretación, utilizando las teorías de los estudios de interpretación. La comparación entre el intérprete ficticio de Marías y la realidad de la interpretación, aporta un marco general sobre cómo el intérprete es percibido, lo que puede llevar a una mejor comprensión de la profesión. Detrás de la dura parodia proporcionada por Marías no hay ninguna intención de perjudicar la imagen del intérprete, sino de utilizar un personaje tan profundamente relacionado con las lenguas para investigar cómo las palabras, las mentiras y los secretos pueden tener un impacto en la vida de las personas.