



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

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

TESI DI LAUREA

in

Translation for the Publishing Industry (Spanish)

**Jordi Sierra i Fabra, un *escritor comprometido*:
proposta di traduzione del libro per ragazzi
Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo).**

CANDIDATA:

Mara Rizzardi

RELATRICE:

Gloria Bazzocchi

CORRELATRICE:

Raffaella Tonin

*Anno Accademico 2022/2023
Terzo Appello*

Cristina de Soto Ruiz: *¿Una utopía?*

Jordi Sierra i Fabra: *Que no haya fronteras
y que la palabra libertad no sea una mentira piadosa.*

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I - L'AUTORE: JORDI SIERRA I FABRA	10
1.1. Infanzia e adolescenza.....	10
1.2. L'esordio come critico musicale.....	15
1.3. Pensiero e filosofia di vita.....	17
1.3.1. Un "optimista nato".....	17
1.3.2. Un "rebelde solitario".....	18
1.4. La traiettoria letteraria.....	20
1.4.1. Premi e riconoscimenti.....	23
1.4.2. La ricezione in Italia.....	24
1.5. Un autore impegnato	25
1.6. Intervista all'autore	30
CAPITOLO II - ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA	44
2.1. Analisi della comunicazione letteraria	44
2.1.1. Storia editoriale	44
2.1.2. Genere di appartenenza	45
2.2. Analisi paratestuale	50
2.3. Analisi discorsiva	54
2.3.1. Struttura interna.....	54
2.3.2. Tempo e spazio.....	55
2.3.3. Voci narranti	57
2.3.4. Personaggi.....	60
2.3.5. Temi.....	66
2.3.6. Aspetti stilistici.....	74
CAPITOLO III - PROPOSTA DI TRADUZIONE	82
CAPITOLO IV - COMMENTO ALLA TRADUZIONE	173

4.1. Metodologia traduttiva	173
4.2. Problemi di traduzione	176
4.2.1. Problemi linguistici	176
4.2.2. Problemi extralinguistici	198
4.3. Proposta editoriale.....	200
4.3.1. Scheda di lettura	202
CONCLUSIONI	204
ABSTRACT	206
RESUMEN	207
BIBLIOGRAFIA	208
SITOGRAFIA	212

INTRODUZIONE

“Un lujo de escritor y un lujo de persona.” Sono queste le parole con cui Victoria Fernández conclude la prefazione a *Mis (primeros) 400 libros*, l’opera che racchiude una parte della traiettoria letteraria di Jordi Sierra i Fabra. Francamente, non penso esista definizione più azzeccata. D’altronde, la brillante carriera e l’impegno sociale dello scrittore catalano ne sono la prova tangibile. Sierra i Fabra è uno degli autori più fertili e di successo di tutti i tempi all’interno del panorama letterario ibero-americano. Il vecchio proverbio che recita “chi troppo vuole, nulla stringe” non si addice al camaleontico Sierra i Fabra, per il quale la scrittura è quasi un’ossessione compulsiva. Già, perché lo scrittore catalano non si ferma mai e appunta idee o stende la scaletta di un romanzo nei luoghi più improbabili: sul biglietto aereo, in attesa di un volo diretto all’altro capo del mondo, o sul tovagliolo di un bar palermitano, da cui poi ha preso vita *El extraordinario ingenio parlante del profesor Palermo* (2013). Ex hippy e rockettaro dallo spirito diciassettenne, Sierra i Fabra è dotato di una sensibilità e di un’umanità disarmanti, che si riflettono in una letteratura realista e profondamente emotiva. Una letteratura che non ha il timore di sollevare temi delicati o tabù e di schierarsi dalla parte dei diritti umani.

Il presente elaborato nasce proprio dalla volontà di rendere omaggio a un grande scrittore contemporaneo, ancora poco conosciuto in Italia a causa dell’esiguo numero di opere tradotte nella nostra lingua, ma anche, e soprattutto, a una grande Persona. Ecco perché, quando si è trattato di individuare un romanzo di Sierra i Fabra di cui proporre la traduzione in italiano, la mia scelta è ricaduta su *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, un romanzo in cui affiorano i profondi valori etici e morali dello scrittore catalano. *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, infatti, è una finestra su un mondo che tutti noi abitiamo e che noi stessi abbiamo diviso innalzando barriere ed erigendo muri. È un’opera che ci ricorda che l’idea di limite insita nella parola “confine” così come la si intende nella quotidianità non corrisponde all’etimologia della parola stessa. Perché, come racconta Marco Balzano nel saggio *Le parole sono importanti*, il confine, dal latino *cum e finis*, è letteralmente il luogo dove si finisce insieme. *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, che narra le storie intrecciate di cinque ragazzini immigrati in una città della Spagna, è un invito all’incontro con l’Altro, a varcare la soglia dell’alterità, e, allo stesso tempo, è un inno alla libertà.

Se questo elaborato ha ragione di esistere, è grazie alla mia relatrice, la Prof.ssa Gloria Bazzocchi, che mi ha introdotto nell’universo narrativo di Sierra i Fabra e mi ha suggerito di

presentare domanda per la borsa di studio per tesi all'estero messa a disposizione dall'Università di Bologna. Lo scorso dicembre, infatti, mi sono recata in Spagna, dapprima a Vigo e in seguito a Barcellona.

A Vigo ho svolto un periodo di ricerca presso la Facoltà di Filologia e Traduzione dell'Università di Vigo, nello specifico presso ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil). Qui, seguita dalla professoressa Beatriz María Rodríguez Rodríguez, ho avuto accesso al Fondo bibliografico di questo importante centro di ricerca sulla letteratura e la traduzione per l'infanzia e per ragazzi, che mi ha permesso di reperire materiale inerente alla figura di Sierra i Fabra, alla letteratura multiculturale e alle tematiche trattate nel romanzo oggetto del mio elaborato.

La seconda parte del soggiorno si è svolta a Barcellona, città natale di Sierra i Fabra. Qui ho avuto la possibilità di presenziare a un omaggio dedicato allo scrittore, durante il quale, in un'ora e mezza ricca di emozioni, l'Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya ha ripercorso la traiettoria letteraria di Sierra i Fabra, dagli esordi come critico musicale al consolidato successo come romanziere. A distanza di pochi giorni, ho avuto l'onore di incontrare nuovamente Sierra i Fabra per un'intervista, che mi ha permesso di conoscere meglio la sua vastissima opera e, soprattutto, il suo universo interiore. Inoltre, ho potuto sottoporre alcune difficoltà e problemi riscontrati durante il processo traduttivo e l'autore mi ha aiutata a dissipare i dubbi inerenti ad alcuni passaggi del romanzo. Infine, ho avuto l'opportunità di visitare la Fundació Jordi Sierra i Fabra che, al piano superiore, ospita un piccolo museo che raccoglie ricordi e cimeli legati alla vita e alle opere dello scrittore, tra cui i primi racconti scritti da bambino, le sue macchine da scrivere, premi e onorificenze, e il primo esemplare di molti suoi romanzi.

L'esperienza è sicuramente stata di grande aiuto per l'approfondimento del mio progetto di tesi e ha arricchito la mia visione d'insieme di un grandissimo autore contemporaneo e dell'opera di cui, in questa sede, propongo la traduzione.

Il presente elaborato si apre con un capitolo che approfondisce la figura di Jordi Sierra i Fabra, ripercorrendone biografia, pensiero, traiettoria letteraria e impegno sociale. Si riporta, inoltre, l'intervista rilasciata dall'autore in occasione del nostro incontro a Barcellona. Segue un secondo capitolo dedicato all'analisi del testo di partenza, che prende in esame elementi quali il paratesto, i personaggi, i temi e lo stile di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*. Nel terzo capitolo viene proposta la traduzione integrale dell'opera, poi analizzata e commentata nel quarto e ultimo capitolo, dove si mettono in luce le principali difficoltà riscontrate nel

processo traduttivo e le strategie adottate nella resa in italiano del romanzo, attraverso esempi concreti di confronto fra il testo di partenza e il testo di arrivo.

CAPITOLO I

L'AUTORE: JORDI SIERRA I FABRA

1.1. Infanzia e adolescenza

*Mi vida se presentaba como un túnel largo y oscuro.
Un túnel por el que me negué a pasar.*

Jordi Sierra i Fabra, *Mis (primeros) 400 libros*

Jordi Sierra i Fabra nasce il 26 luglio 1947 a Barcellona. La sua è un'infanzia difficile, segnata dalla povertà, dai continui scontri con il padre e dal bullismo sofferto tra le mura di scuola a causa della balbuzie. Di quell'epoca l'autore scrive: "Mis recuerdos de infancia son grises. Blanco, negro y gris. Yo mismo vestía de gris. No recuerdo que en aquel tiempo hubiera colores" (2012: 23). Nel grigiore che caratterizza gli anni della fanciullezza risplende però un faro, che con il suo fascio luminoso ispirerà e illuminerà il cammino di Sierra i Fabra: "Leer me salvó la vida".

È questo l'adagio che riecheggia nella stragrande maggioranza delle interviste all'autore e che meglio riassume il profondo vincolo che lo lega alla lettura. Nonostante né il quartiere dove vive né la scuola che frequenta abbiano una biblioteca, Sierra i Fabra legge praticamente un libro al giorno. Raccattando con fare metodico pane secco e vecchi giornali dai vicini e vendendo il bottino a un rigattiere, l'avidio lettore guadagna la mezza peseta necessaria per prendere in prestito un libro di seconda mano in una libreria che ricorda così: "Para mí, aquella librería llena de libros viejos era mejor que una pastelería. Incluso en el olor" (*ibid.*: 20). La lettura diventa così la sua fedele compagna di vita, complice anche il fatto di essere figlio unico e di appartenere all'ultima generazione di bambini cresciuti senza televisore; dapprima perché la famiglia non se ne può permettere uno, in seguito perché il padre, preoccupato che l'apparecchio possa sottrarre del tempo prezioso allo studio della matematica, gliene proibisce l'uso, appoggiando una mano sul televisore al suo rientro a casa per assicurarsi che il figlio non abbia trasgredito il divieto.

Sierra i Fabra, che si rende conto di essere un "burro integral"¹ a scuola, ma di riuscire ad assorbire e a ricordare tutto ciò che legge, è estasiato da quel piccolo paradiso situato all'angolo della strada in cui vive: "Yo entraba en aquel sitio y quería leer todos aquellos libros, todos. Hechos polvo, caídos a pedazos, es igual, los quería devorar. Para mí eran la vida, me nutrían

¹ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=eZPcCyFSN-Y> [Ultimo accesso: 08/12/2023].

en todos los sentidos”. Tuttavia, con mezza peseta, può noleggiare solo libri “cutres y horteras (como yo)” (*ibid.*): racconti western, di gangster, di marziani... Ma a Sierra i Fabra non importa, perché “[I]eer, sea una novela buena o mala, es un regalo” (2012: 11). I suoi maestri d’infanzia sono quindi Silver Kane, Donald Curtis, Keith Luger, Clark Carrados e Fidel Prado, che in seguito scopre non essere brillanti autori americani come pensava, bensì giovani spagnoli che scrivono quei libri in un paio di giorni, a cottimo, per guadagnarsi da vivere. Legge anche fumetti: Capitán Trueno, Flash Gordon e Rip Kirby diventano i suoi eroi. I primi autori “seri” incrociano la sua strada quasi casualmente, a quattordici, quindici o sedici anni: “Nadie guió mis pasos lectores y de la nada, ya en la adolescencia o primera juventud, salté de Dostoievski a Hemingway o de Faulkner a Stendhal sin más razón que mi instinto compulsivo” (*ibid.*). In questo periodo, sazia la sua fame di libri con la serie *William e basta* di Richmal Crompton, le opere di Enid Blyton, *Le mille e una notte* e *La vendanza de Don Mendo* di Pedro Muñoz Seca, libro che trova particolarmente divertente e che più legge fino ai diciott’anni.

L’incontro con la scrittura, invece, avviene in circostanze molto particolari, a causa dell’incidente di cui è vittima all’età di otto anni. Il 22 settembre del 1955, all’uscita da scuola, mentre la madre è intenta a ispezionare gli appartamenti di un condominio in costruzione, il piccolo Jordi, assorto nella lettura di Pollicino, viene attratto dalla presenza di un cortile. Attraversa, quindi, correndo una porta di vetro molto spesso e per uno come lui, mingherlino e dalle costole sporgenti come i tanti bambini nati nella Barcellona del dopoguerra, l’impatto è drammatico. Con il naso appeso a un filo, un taglio sulla guancia destra, uno all’angolo della bocca, un altro alla testa e il corpo costellato da una decina di ferite, oltre ai tendini della mano sinistra lacerati, viene trasferito all’Hospital Clínic, dove, in seguito a un intervento di tre ore, riescono a salvargli il braccio e la mobilità della mano. Sierra i Fabra, “convertido en una momia y colgado de alambres” (*ibid.*: 18), è quindi costretto al letto d’ospedale e, per la prima volta, si ritrova impossibilitato a leggere. L’unica parte del suo corpo rimasta illesa dopo l’incidente è il braccio destro e così, un giorno, dopo aver chiesto alla madre un cartone, un foglio e una matita, per vincere la noia, scrive un racconto di tre pagine intitolato *Asalto al First National Bank*, ispirato ai film di gangster in bianco e nero che vede al cinema durante il fine settimana. La scrittura si rivela per lui come un atto rivoluzionario. Infatti, nell’impugnare la matita fra le dita, si accorge che scrivendo riesce a esprimersi senza balbettare:

Lo de no tartamudear fue una revelación. Mi mano fluía. Las ideas que vertía mi mente se convertían en letras, palabras, frases, y no se detenían, formaban un dulce torrente. Estaban unidas. Mano y mente en un todo armónico. Era

capaz de vomitar incesantes parrafadas, exactamente iguales a las que leía en todo lo que pillaba. (*ibid.*)

Da quel 22 settembre in poi, la scrittura diventa un punto fermo nella vita di Sierra i Fabra, che trascorre le ricreazioni e il tempo rubato allo studio giocando con le parole e facendo scivolare la mano sulle pagine bianche. A soli dodici anni crea una casa editrice fittizia e costruisce libri da 125 pagine che riempie con scioltezza. Alcuni titoli: *Venganza para cinco*, *Trece horas* e *Los rubíes robados*, polizieschi ispirati a Rip Kirby, uno dei suoi eroi dell'infanzia. Disegna anche fumetti, con protagonista la Familia Pepe.

La scrittura gli permette di sperimentare. Fonda una rivista di quartiere, che tuttavia ha vita breve: “[...] hice una revista de barrio, para contar lo que pasaba por allí. Edité un número y a la gente no le gustó que contara justamente «lo que pasaba por allí»” (*ibid.*: 26). Scrive opere teatrali che inscena insieme agli amici, ma che non superano le due rappresentazioni. Dà vita a opere radiofoniche, registrate con un vecchio magnetofono e successivamente portate nelle case dei genitori degli amici o dei vicini, con l’obiettivo di racimolare qualche peseta.

Il primo “libro gordo” (*ibid.*: 22), di ben cinquecento pagine, arriva a soli quindici anni. Sierra i Fabra, che aveva sempre desiderato un cane, ma, secondo il padre, di animale bastava il figlio, ne inventa uno e dà vita a *Las memorias de un perro*, che per il ragazzino è la conferma di voler dedicare la sua vita alla scrittura:

La terminé con quince y ya tenía muy claro que yo sería escritor. No sabía si rico, famoso... Eso me daba igual. El arte no se mide por el éxito o el dinero, se mide por lo que sientes al hacerlo. Y yo escribiendo era el tío más feliz del mundo. (*ibid.*)

A *Las memorias de un perro* fanno seguito *Relatos fantásticos*, *Sombras* e *100 historias de estar por casa*, tutte scritte dai quindici ai ventun anni e firmate come Jordi S. Fabra, un po’ perché è la moda tra gli scrittori americani, un po’ come atto di ribellione nei confronti del padre, contrario al suo desiderio di fare lo scrittore.

Se c’è una costante nella fanciullezza di Sierra i Fabra, oltre all’amore sconfinato per la lettura e per la scrittura, è proprio il rapporto conflittuale con il padre, un uomo dall’aria triste e malinconica, perseguitato dai fantasmi del passato: “Mi padre vivió siempre con un miedo que yo jamás entendí” (*ibid.*: 23).

Cresce, quindi, senza ricevere alcun supporto da questa figura, che vorrebbe un figlio a sua immagine e somiglianza, docile e invisibile:

Solía decirme que no destacara en nada, que bajara la cabeza, que no fuera contra corriente [...], que cuando fuese al servicio militar me limitase a cumplir, que no hablara catalán... Y siempre me recordaba que éramos pobres y yo tartamudo, o sea que no podría trabajar en nada de cara al público y eso me limitaba mucho. (*ibid.*)

Il padre non fa nessuno sforzo per mascherare le delusioni procurategli dal figlio; così, quando dal letto d'ospedale il ragazzino gli tende le pagine di *Asalto al First National Bank*, in cerca della sua approvazione e di una pacca sulla spalla, le straccia e gli dice di smetterla con queste sciocchezze e di sfruttare il periodo della convalescenza per studiare matematica, la sua morbosa ossessione, nonché il peggior incubo del figlio. Ogni volta che il ragazzino cerca di impressionarlo e di renderlo orgoglioso, ottiene sempre l'effetto contrario. Il volto del padre è attraversato dalla frustrazione il giorno in cui scopre che un amico del figlio lo ha aiutato a trasformare il suo 3 in matematica in un 8, o quando lo sorprende a giocare a calcio dopo essere stato bocciato a un esame (di matematica naturalmente), come se non gliene importasse nulla. L'unica volta in cui lo va a vedere giocare a calcio, lui si rompe una caviglia; nonostante continui a rimanere in campo fino alla fine, zoppicando, lo rimprovera di essere troppo fiacco. Quando poi gli comunica di voler fare lo scrittore, lo redarguisce dicendo che in Spagna nessuno legge e che sarebbe morto di fame, perché "eso, para comer, no da" (*ibid.*: 25). Il ragazzino ribatte che qualcosa avrebbe pur guadagnato, anche se poco, ma non c'è niente da fare: il padre glielo vieta. Da quel momento Sierra i Fabra inizia a scrivere di nascosto: "tenía el papel debajo del libro, lo hacía en el patio del cole, en el bordillo de la calle, en el váter..." (*ibid.*). Custodisce tutto nei cassetti della sua cameretta, dove fortunatamente i genitori, rispettosi della privacy, non osano frugare. Tuttavia, se di tanto in tanto allude al suo sogno, il padre inizia subito a lamentarsi e, portandosi una mano al petto, gli dice che un giorno o l'altro sarebbe morto di dispiacere. Quando gli capita di sorprenderlo a scrivere, non si arrabbia, non alza le mani, ma si mette a piangere.

Nonostante tutto, l'asprezza del padre gli tornerà utile: "Mi padre, el tipo que más influyó en mi infancia y mi juventud, precisamente por su oposición a que escribiera me dio, sin saberlo, mi primera lección. Y la entendí" (*ibid.*: 19). A partire dal giorno in cui il suo primo racconto è ridotto a brandelli davanti ai suoi occhi, la scrittura diventa un atto intimo e segreto:

Jamás volví a enseñar nada a nadie, ni a mis amigos, ni a las chicas con la ilusa pretensión de impresionarlas. Nunca. [...] Como decía Ray Bradbury, «todos deseamos que alguien más listo, más fuerte y más alto nos aliente», pero ese no es el camino. (*ibid.*: 18-19)

Solo molto più tardi, ormai a quarant'anni compiuti, una volta venuto a mancare il padre, Sierra i Fabra comprenderà “la inocencia de la infancia” (*ibid.*: 23) e il motivo nascosto dietro all'amarezza dell'uomo, che il figlio aveva sempre attribuito al fatto che avesse deluso le sue aspettative: “Entonces, entendí a mi padre años después de muerto. En aquel momento no. A mi padre no le culpé nunca de nada. Quería lo mejor para su hijo”.² Il padre era in realtà vittima di un passato tormentato e doloroso, che i genitori gli avevano taciuto per non farlo soffrire. Aveva infatti combattuto e perso la guerra civile, si era nascosto per salvarsi la vita, aveva svolto tre anni di servizio militare sotto Franco e, come se non bastasse, era ripudiato dalla famiglia paterna per la sua condizione di figlio illegittimo, nato dall'unione di un medico di Valladolid e una giovane catalana che confezionava borse.

La mancanza di sostegno del padre è in parte compensata dalla madre. La donna, figlia del suo tempo, priva di istruzione e dedita al lavoro sin dall'infanzia, si schiera infatti dalla sua parte, non perché assecondi il desiderio del figlio di fare lo scrittore, ma per il semplice fatto di essere sua madre. A diciassette anni, gli compra la sua prima macchina da scrivere, a rate e alle spalle del marito, sottraendo i soldi alla spesa. Qualche tempo dopo, seguendo la stessa modalità, gli regala il suo primo giradischi. Ecco perché, ancora oggi, Sierra i Fabra “sig[ue] «devolviéndole» [su] agradecimiento por su buen ojo materno” (2012: 25).

La scuola è un altro tasto dolente della fanciullezza di Sierra i Fabra: “Ahí viví el infierno [...]. No tengo buenos recuerdos de esos años [...]” (*ibid.*). Preso di mira dai compagni per la sua balbuzie, è costretto a subire ogni sorta di violenza fisica e verbale, a cui soccombe in silenzio: “Jamás dije en casa que sufría maltrato escolar. Si me rompían un jersey era porque había marcado un extraordinario gol. No quería avergonzar más a mi padre” (*ibid.*: 20).

A trasformare la scuola in un vero incubo, contribuiscono non soltanto i compagni di classe, ma anche gli stessi professori: “Venga, vamos a reír un rato. Sierra, a la pizarra”.³ È questa frase che di tanto in tanto pronuncia l'insegnante di matematica con il solo scopo di metterlo in ridicolo davanti a tutti. Un giorno, gli domanda quanto faccia due più due, sapendo che “quattro” per un balbuziente è particolarmente difficile da pronunciare, così come tutte le parole contenenti i suoni /k/, /t/ e /p/: “Nunca podía pedir las tres bebidas que más me gustaban: Coca-Cola, Pepsi-Cola o TriNaranjus” (2012: 22). Quando il ragazzino, di soli dieci anni, risponde “Qua-qua-qua...”, il professore si beffa di lui dandogli dell'anatra e strappando una fragorosa risata all'intera classe.

² Cfr: <https://www.youtube.com/watch?v=eZPcCyFSN-Y> [Ultimo accesso: 08/12/2023].

³ Cfr: <https://www.youtube.com/watch?v=eZPcCyFSN-Y> [Ultimo accesso: 08/12/2023].

Ma non andava meglio con l'insegnante di lettere. Quando questa assegna un tema di tre pagine e argomento a scelta, Sierra i Fabra, per non cadere nella banalità, scrive un racconto su un marziano verde, peloso e bavoso che da Marte arriva sulla Terra e finisce per perdersi. La professoressa, priva di ogni senso dell'umorismo e offesa dalla sua immaginazione, gli dà dell'asino e gli rifila uno zero. Consapevole di non potersi presentare davanti al padre con un simile voto, protesta:

[...] no había faltas (leía cada día), había escrito seis folios y, además, mi vocabulario era elevado porque siempre buscaba palabras nuevas en el diccionario, y no por raro, sino para mis libros. No tuve más remedio que decir, por primera vez y en voz alta, que yo quería ser escritor. (*ibid.*)

La risposta dell'insegnante, tagliente come la lama di un coltello, lo colpisce come un pugno allo stomaco, segnando indelebilmente la sua infanzia: “¿Tú escritor, Sierra? Mira, hijo, mejor te buscas un trabajo, porque eres un inútil y lo serás toda tu vida. No sueñes” (*ibid.*).

1.2. L'esordio come critico musicale

A partire dal 1964, una volta terminate le scuole superiori, Sierra i Fabra inizia a lavorare di giorno e a studiare la sera. Sapendo di non potersi pagare gli studi in autonomia e di essere costretto a escludere a priori l'ambito umanistico, comunica al padre di voler studiare per diventare geometra. Quando però scopre che tutto gira intorno alla matematica e che in realtà il geometra non è altro che il tirapiedi dell'architetto, è troppo tardi: “Estuve cinco años y medio, que para mí fueron seis o seiscientos, estudiando algo que ni entendía ni me apasionaba, que aborrecía, que me hacía sentir aún más inútil” (*ibid.*: 27). Allo stesso tempo lavora per un'impresa edile, dove alla rigidità del datore di lavoro risponde con piccole trasgressioni: nel tempo libero, segretamente, fa uso della carta carbone e della macchina da scrivere del suo capo.

La frustrazione provata durante i successivi cinque anni e mezzo è alleviata, in parte, dalla scoperta dei Beatles, che ascolta per la prima volta in un club, durante una partita di bigliardo. Da quel momento, la musica si impadronisce della sua vita, anche se già da bambino era un amante dell'opera, che ascoltava alla radio, e adorava Igor Stravinsky. Inizia quindi ad andare al lavoro e a lezione a piedi pur di risparmiare e potersi permettere, ogni sabato, l'acquisto di un disco, che, a differenza dei libri, non era possibile prendere in prestito. Con una facilità sconcertante, riesce a memorizzare canzoni, nomi di cantanti, chitarristi e batteristi: “[...] tenía olfato. Intuía cuando un disco pegaría o no” (*ibid.*: 31). La notte, fingendo di dormire, ascolta radio pirata: è sempre al passo con le ultime novità, nonostante in Spagna i dischi escano in

ritardo o non escano proprio.

Per due anni, ogni settimana, manda una lettera di quindici o venti pagine al programma radiofonico *El Gran Musical*, in cui parla dei dischi che ascolta, dando il suo parere e facendo previsioni, fino a quando Ana Elisa Andreu e Rosario Martínez Berzal, responsabili della corrispondenza, parlano di lui al direttore Tomás Martín Blanco. Nel 1968, diventa quindi collaboratore di *El Gran Musical* a Barcellona e l'anno successivo, quando nasce l'omonima rivista, debutta come giornalista, senza lasciare da parte gli studi e il lavoro nell'impresa edile: “Comencé a respirar, a sentirme libre [...]” (*ibid.*: 32). Il ragazzino che registrava opere radiofoniche con gli amici inizia a lavorare per Radio Barcelona come responsabile di *Los Musicales*, un gruppo di giovani il cui compito è assistere ai programmi radio in diretta e intervistare le band partecipanti. In queste circostanze conosce e si innamora di Antonia Cortijos Sánchez, una delle ragazze del gruppo, nonché la prima persona a credere in lui: “Le dije que «viviría debajo de un puente antes que dejar de escribir, y que aunque fuese un simple machaca en una oficina siniestra, era y sería escritor». Aceptó. [...] Nunca hemos vivido debajo de un puente” (*ibid.*).

Nella primavera del 1970, Mateo Fortuny, l'amico che aveva trasformato il suo 3 in matematica in un 8, fa il suo nome alla rivista *Disco Express* di Pamplona, che era in cerca di un nuovo direttore. Sierra i Fabra capisce di avere tra le mani una grande opportunità, ma ancora una volta si ritrova a dover far fronte al padre. Per questo, chiede ai vertici di *Disco Express* di aumentare il suo stipendio a 15.000 pesetas (il padre ne guadagnava circa 13.000), con la possibilità di cacciarlo nel caso in cui non si fosse rivelato all'altezza. Quando in seguito comunica al padre la decisione di abbandonare gli studi e il lavoro, all'uomo quasi viene un infarto, ma il cuore riprende a battere quando scopre che il figlio avrebbe guadagnato più di lui: “No es que estuviera de acuerdo con mi decisión, pero por lo menos lo de «morirme de hambre» ya no figuraba en primer término” (*ibid.*: 33).

Fare giornalismo musicale negli anni Settanta, con Franco ancora in vita, è quasi impossibile: le informazioni scarseggiano, i dischi escono in ritardo e censurati, bisogna prestare attenzione a ciò che si scrive... Eppure, ogni settimana, Sierra i Fabra è in grado di pubblicare dieci pagine su *Disco Express* a proposito di un certo cantante o di un gruppo: “Era escritor. Con cuatro datos me montaba unas películas tremendas” (*ibid.*: 35). A partire da quel momento, la sua carriera decolla: “Ya había conseguido un estatus. Ya era Jordi Sierra i Fabra” (*ibid.*) e l'ormai critico musicale fonda ulteriori riviste specializzate di grande rilevanza, come *Popular 1*, *Super Pop* e *Top Magazine*.

Ancora oggi è ricordato per i suoi articoli, alla base della cultura musicale di migliaia di

spagnoli. Il suo libro *1962-1972. Historia de la música pop (de los Beatles a hoy)*, uscito nel 1972, diventa un successo clamoroso. Seguono un'altra trentina di pubblicazioni, tra cui due enciclopedie che lo consacrano come uno dei massimi esperti di musica pop e rock: *Historia de la música rock* (1981) e *Gran enciclopedia del rock de la A a la Z* (1993).

1.3. Pensiero e filosofia di vita

Chi ha avuto il privilegio di conoscere Sierra i Fabra o anche solo di ascoltare le sue parole in occasione di uno dei numerosi eventi in cui è intervenuto come ospite, con tutta probabilità è rimasto colpito dalla sua personalità travolgente, capace di far pendere dalle sue labbra ogni sorta di pubblico, da grandi a piccini. Niente a che vedere, quindi, con il prototipo di figlio remissivo che vive nell'ombra altrui immaginato dal padre. Parte del suo contagioso trasporto deriva dal suo modo di essere e di concepire la vita, che inevitabilmente riecheggia tra le pagine dei suoi romanzi: “Hay algo de mí en muchos personajes, mis ideas, mi lucha, mis ganas de hacer cosas [...] Pinceladas”.⁴

1.3.1. Un “optimista nato”

Una delle tante virtù di Sierra i Fabra è il suo inesauribile ottimismo, con cui ha sempre affrontato ogni ostacolo incontrato lungo il cammino, a partire dalla ferrea opposizione del padre al desiderio di fare lo scrittore.

Un atteggiamento nei confronti della vita che si riflette nel suo sano umorismo e, soprattutto, in quella propensione a “reírse de uno mismo” che tanto lo contraddistingue e che sfodera persino nei momenti più drammatici. Così, quando nel 1992 l'aereo su cui viaggia per raggiungere la Cina improvvisamente precipita nel vuoto e a bordo si diffonde il panico generale, lo scrittore catalano urla: “¡No caemos, bajamos rápido, tranquilos!”.⁵

La capacità di non prendersi troppo sul serio gli permette, soprattutto, di superare la balbuzie e gli abituali atti di bullismo perpetrati dai compagni di classe:

Ya con 17 o 18 años empecé a reírme de mí mismo. Los demás te hacen daño cuando tienes grietas, cuando acusas lo que te dicen, pero si eres el primero en reírse, les desarmas, ya no le ven la gracia a meterse contigo.⁶

La visione ottimista della vita lo porta a sognare in grande fin dalla tenera età: “No quería que me contaran películas: quería estar yo en las películas” (2012: 19). Se oggi, nella sede della

⁴ Cfr. https://sierraiabra.com/?page_id=452&lang=es [Ultimo accesso: 17/01/2024].

⁵ Cfr. https://sierraiabra.com/?page_id=512&lang=es [Ultimo accesso: 17/01/2024].

⁶ *Ibid.*

Fundació Jordi Sierra i Fabra, lo scrittore catalano conserva tutti i cimeli legati al passato è proprio grazie al suo essere estremamente ambizioso:

[...] un día un maestro nos llevó a un museo y, al ver el original de un texto, dijo con énfasis: «¡Esto lo hizo el autor, es un documento histórico!». Y yo, plenamente trascendente, pensé: «Ah, o sea, que yo he de guardar todo lo que escriba para que un día esté en un museo...». (*ibid.*)

Aggrappandosi al suo sogno, alla consapevolezza che in un futuro si sarebbe trasformato in realtà grazie a una ostinata determinazione, Sierra i Fabra incassa ogni colpo che la vita gli assesta e, a denti stretti, continua per la sua strada. Come dopo lo scontro con l'insegnante di lettere, che gli aveva rinfacciato di non valere nulla e l'aveva invitato a cercarsi un lavoro, convinta che non avrebbe mai potuto fare lo scrittore. La sua reazione, a casa, passa dalle lacrime e dallo sconforto, al rendersi conto che è lui che deve credere nelle proprie capacità. Quindi si rimette subito in piedi e, con l'obiettivo di dimostrare a se stesso quanto vale, si propone di scrivere il suo primo "libro gordo". Oppure, come quando, anni dopo, una persona appartenente al mondo dell'editoria con tono scoraggiante lo avverte che, per fare lo scrittore, bisogna avere soldi, conoscenze o un nome. Sierra i Fabra non si perde d'animo e provvede a farsi un nome nella critica musicale, unendo le sue due sconfinato passioni: la scrittura e il rock. Un vero e proprio "utópico posibilista",⁷ quindi, dotato di una forza di volontà fuori dal comune, dettata dalla convinzione che "[...] en la vida has de jugártela siempre por aquello en lo que crees. O eso, o te quedas. Y las oportunidades son pocas. Dos o tres a lo sumo" (2012: 37).

1.3.2. Un "rebelde solitario"

Avvezzo a battersi contro chi intende mettergli i bastoni tra le ruote, Sierra i Fabra, che ai suoi principi etici non ha mai rinunciato, non perde occasione per compiere piccoli atti rivoluzionari che rivelano la sua indole ribelle.

Nel 1968, periodo in cui scrive per *Besós*, una rivista musicale clandestina, rischia di finire dietro le sbarre quando nella sede fa irruzione la Guardia Civil. Infatti, in seguito all'assassinio dell'ispettore Manzanás da parte dell'ETA, la rivista aveva preso posizione affermando che "por algo sería" (*ibid.*: 33).

Quando, nel 1969, debutta come giornalista per *El Gran Musical*, il critico musicale in erba si scontra con i superiori per difendere le sue origini catalane:

⁷ Cfr. https://sierraifabra.com/?page_id=458&lang=es [Ultimo accesso: 17/01/2024].

Eso sí, me costó, y mucho, que aceptaran mi firma. No querían que pusiera Jordi, y aún menos la i latina. Decían que era «una falta de ortografía». O Jorge Sierra o Jorge Sierra Fabra. Tuve que decirles, muerto de miedo pero muy digno, que o Jordi Sierra i Fabra o no escribía. Y lo aceptaron. (*ibid.*: 31-32)

Nel 1971, dopo aver più volte rimandato il servizio militare adducendo come scusa gli studi, elude l'obbligo grazie all'aiuto del padre: “Fue la única vez que mi padre me ayudó a saltarme la ley, y lo hizo porque entendió muy bien lo que le dije: si me iba allí me volvería loco” (*ibid.*: 36). Per un pacifista come lui, trascorrere due anni nel Sahara spagnolo, all'epoca zona di conflitto, era inconcepibile. Così, per un orologio d'oro e 4000 pesetas, un medico militare che conosceva il padre lo dichiara inabile.

Anche una volta affermatosi come scrittore, si ribella a qualsiasi tentativo di controllo esterno sulla sua opera: “Desde que quise ser escritor, quise también ser libre, independiente, que nadie me gobernara, que nadie me dijera qué hacer ni dónde, ni cuándo ni cómo”.⁸ Complice è anche l'influenza esercitata dalla lettura del romanzo *El manantial* di Ayn Rand, il cui protagonista è un architetto disposto a distruggere le sue creazioni purché non siano manipolate da altri. Un atteggiamento che, secondo Sierra i Fabra, è “la máxima defensa de la libertad creativa [...] y un grito al valor propio” (2012: 21).

Ecco perché lo scrittore catalano si oppone alle mode del mercato editoriale e alle richieste delle case editrici:

Nunca he escrito nada por encargo. Repito: nunca. Atentaría contra mis principios. De la misma forma, nunca he hecho una segunda parte de un libro de éxito. Mi trilogía *El ciclo de las Tierras* la pensé de entrada como trilogía, no escribí la 2ª y la 3ª parte debido al éxito de la primera. Cualquiera que me conozca sabe cuál es mi posicionamiento ético en este sentido. Escribo por placer. Vendo libros y gano dinero, perfecto, pero si escribiera por el dinero sería un mercenario, y eso, para un hippy como yo, es imposible. Las novelas las hago a mi aire. [...] La creación ha de ser libre.⁹

Un andare controcorrente che si manifesta, come si vedrà, anche nelle tematiche affrontate e nel modo in cui si approccia alla scrittura dei suoi romanzi, ovvero preparando una scaletta minuziosa, quasi un libricino, per poi buttarsi a capofitto sulla pagina bianca e scrivere l'intera opera d'un fiato:

Ah, yo vomito los libros. Los trabajo todos tanto antes, que luego ni me los leo. No podría. No creo en la perfección, creo en el instinto. Todos los

⁸ Cfr. https://sierrafabra.com/?page_id=442&lang=es [Ultimo accesso: 18/01/2024].

⁹ *Ibid.*

escritores dicen que hay que corregir. Yo digo: sácalo de dentro y déjalo, que tu energía llegue al lector, no lo enfríes creyendo que “lo mejoras”.¹⁰

Una volta terminato il romanzo, quindi, Sierra i Fabra non corregge e non ritocca nulla, e men che meno ne dà il permesso ai suoi editor. Una scelta comprensibile per uno che ha imparato a cavarsela da solo fin da ragazzino e che, in oltre cinquant’anni di carriera, non ha mai avuto nemmeno una segretaria:

Me encanta cocinar cada detalle, sentir que surge de mí. Ese es el placer del escritor, no del que escribe simplemente para comer. Jamás he dado un texto a un «secretario» para que lo «pasara a máquina». He trabajado siempre solo. Soy puñetero hasta en eso. El placer de ver nacer y crecer una obra es algo que va más allá de todo. Soy el único responsable de cada cosa que he escrito originalmente (traducciones aparte, es obvio). (2012: 12)

1.4. La traiettoria letteraria

Ray Bradbury decía:

“Cantidad es igual a calidad. La cantidad da experiencia, y solo de la experiencia puede surgir la calidad”.

Jordi Sierra i Fabra, *Mis (primeros) 400 libros*

Sembra quasi una beffa del destino che i tanto odiati numeri siano la prima cosa che, inevitabilmente, salta all’occhio di una carriera intensa e irrefrenabile come quella di Sierra i Fabra: all’età di 76 anni, infatti, è ormai a un passo dal raggiungere il traguardo dei 600 libri, senza considerare la quarantina di opere firmate con vari pseudonimi. Non dovrebbe quindi stupire che sia l’autore in vita che più ha scritto in ambito iberico-americano. D’altro canto, per Sierra i Fabra, la scrittura è linfa vitale: “Escribo [...] porque no sé hacer otra cosa, porque para mí es tan necesario como respirar”.¹¹ La sua mente corre ai mille all’ora, è in uno stato costante di trepidazione. Lo sanno bene i suoi amici, che hanno imparato a non interrompere i suoi improvvisi silenzi durante i momenti di convivialità, perché Sierra i Fabra non conosce il riposo. La sua testa è “un volcán en constante erupción” (in Sáiz Ripoll, 1999), sta sempre ideando, pensando, captando storie, persino di notte, quando capita che si svegli all’improvviso per annotare, nel quadernetto riposto in cima al comodino, un sogno, prima che questo svanisca. Insomma, una vera e propria “antena parabólica con patas”,¹² come ama definirsi lui. Niente e nessuno è in grado di fermalo, il suo unico vero nemico sembra essere il trascorrere del tempo: “Tendría que vivir mil años para escribir todo lo que llevo dentro” (2016: 20).

¹⁰ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=417&lang=es [Ultimo accesso: 18/01/2024].

¹¹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=414&lang=es [Ultimo accesso: 05/01/2024].

¹² Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=458&lang=es [Ultimo accesso: 05/01/2024].

Con oltre 15 milioni di libri venduti, rientra fra i dieci autori più letti nelle scuole spagnole, come mette in luce un'indagine pubblicata dal Ministerio de Educación, Cultura y Deporte nel 2002. Occupa infatti l'ottava posizione, preceduto da nomi del calibro di Miguel Delibes, Federico García Lorca e Gabriel García Márquez. È inoltre l'unico rappresentante dell'attuale generazione di autori spagnoli che si dedicano alla letteratura per l'infanzia e per ragazzi presente in classifica.¹³

Nel corso degli anni, anche la critica ha dimostrato grande apprezzamento per i suoi romanzi, conferendogli oltre 50 premi letterari sulle due sponde dell'Atlantico. Le sue opere hanno inoltre varcato i confini nazionali, venendo tradotte in più di 30 lingue.

Sono cifre da capogiro, che di certo non lasciano indifferenti, eppure Sierra i Fabra non puntava a battere nessun record: “No quise ser «el que más tal» o «el que más cual». Solo quise escribir” (2012: 302).

Tuttavia, i numeri parlano chiaro: Sierra i Fabra è uno scrittore estremamente prolifico, o meglio, fertile, come preferisce essere definito lui:

[...] si fabricara tornillos y, en lugar de 5000 al día hiciera 6000, sería prolífico. Y no pienso que el arte sea eso. Soy fértil porque tengo imaginación, y lo bastante capaz de escribir la mayoría de lo que se me ocurre por esa misma razón. (in Sáiz Ripoll, 2000)

Ma le sue qualità si spingono oltre: Sierra i Fabra è anche incredibilmente poliedrico. Infatti, è in grado di muoversi nei meandri dei più disparati generi letterari con la stessa disinvoltura di un pesce nell'acqua. Nel corso della sua lunga carriera ha scritto, e continua a scrivere, romanzi polizieschi, storici, di fantascienza, di evasione, poesie, biografie di personaggi autorevoli, saggi e via dicendo: un vero e proprio “todoterreno literario” (*ibid.*). Lo spaziare da un genere all'altro sembra essere quasi una necessità: “Si solo escribiera libros de un género, me moriría de asco aun haciendo lo que me gusta, escribir” (in Sáiz Ripoll, 1999).

È un artista che non conosce limiti, ecco perché appare spesso contrariato quando lo si classifica come autore per ragazzi: “Odio los encasillamientos, por eso me desmarco siempre de todo y digo que no soy más que un contador de historias” (2000a). Quest'etichetta gli viene affibbiata a partire dal 1981, anno in cui Ediciones SM pubblica *El cazador*, vincitore del premio di letteratura per ragazzi Gran Angular, e i suoi romanzi iniziano a farsi strada fra le mura delle classi spagnole. Eppure, egli afferma di non scrivere per un pubblico specifico:

¹³ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=62&lang=es [Ultimo accesso: 05/01/2024].

En lo que respecta a lo juvenil, mis libros supuestamente para ese público, los escribí sin pensar en ninguna edad. [...] Lo que sucede es que, si en una novela aparece gente joven, me catalogan el libro como si fuera para ese público. Es como si a las «pelis» infantiles no pudieran ir los adultos. De hecho, la mayoría de las películas de este tipo tienen más público adulto. (in Gallo Machado, 2005)

In merito a *El cazador* dichiara: “Quizás sea la menos juvenil de todas mis presuntas obras juveniles” (2012: 62), arrivando persino a mettere in discussione il concetto stesso di letteratura per ragazzi:

[...] la etiqueta “juvenil” es algo de lo más impreciso, un cul-de-sac ambiguo. ¿Un libro juvenil ha de estar protagonizado por un joven entre 15 y 18 años? *Moby Dick* o *Gulliver* en su día fueron grandes novelas para todos los públicos, la segunda incluso denostada. Hoy son clásicos para niños y jóvenes. Como diría alguien, una buena novela juvenil es la que puede leer cualquier persona a la que guste, simplemente, la buena literatura. (2017)

Considerata la vastità e l'eterogeneità della sua opera, tirare le fila della traiettoria letteraria di Sierra i Fabra è senza dubbio un'impresa ardua, che incute un certo timore, perché “es un escritor que se te viene encima, como un torrente, que te atrapa y te subyuga y no te deja indiferente, para bien o para mal” (Sáiz Ripoll, 1999). Nel tentativo di fornirne una visione d'insieme, risulta conveniente suddividere la sua intensa carriera da scrittore in tre grandi momenti.

Negli anni Settanta, Sierra i Fabra pubblica principalmente opere che girano attorno al mondo della musica o che da esso traggono spunto. È questo il caso di *La revolución del 32 de triciembre*, con cui, nell'ottobre del 1975, si aggiudica il Premio Villa de Bilbao, accolto con un sapore di amaro in bocca per via della scomparsa del padre, avvenuta soltanto due settimane prima del conferimento: “Me dijo que si ganaba un premio creería en mí, pero me hizo la putada de morirse antes”.¹⁴ Quando il nuovo decennio è ormai alle porte, il poliedrico Sierra i Fabra scrive un'opera di finzione politica, segnando un cambio di rotta nella sua produzione. Nell'aprile del 1979, con *En Canarias se ha puesto el sol*, vince l'Ateneo de Sevilla, il terzo premio letterario più importante del Paese dopo il Planeta e il Nadal. Con all'incirca quaranta edizioni, l'opera diviene il suo primo best seller.

Negli anni Ottanta, sulla scia di *En Canarias se ha puesto el sol*, la penna di Sierra i Fabra dà vita a innumerevoli romanzi di finzione, con una preferenza per il genere poliziesco e la fantascienza, sicuramente influenzato dai personaggi che lo avevano accompagnato durante

¹⁴ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=424&lang=es [Ultimo accesso: 08/01/2024].

l'adolescenza, come Rip Kirby e Flash Gordon. Nel febbraio del 1983, per la seconda volta nel giro di pochi anni, gli viene assegnato il premio Gran Angular per *...en un lugar llamado Tierra*, che esplora la relazione uomo-macchina nel futuro.

A partire dai primi anni Novanta, si addentra nei meandri del realismo critico: “El peso de la vida real pudo más que la fantasía del escritor creativo” (2012: 133). Complici di questo giro di boa sono anche i numerosi viaggi intrapresi dallo scrittore in Asia, Africa e, soprattutto, America Latina: “Uno no puede ver lo que ve en los cinco continentes y permanecer ajeno, indiferente” (*ibid.*). L'opera che fa da spartiacque nella traiettoria letteraria e nella vita di Sierra i Fabra è *Noche de viernes*. Pubblicata nel 1993, propone il tema della violenza giovanile, narrando il vagabondare notturno di cinque ragazzi ubriachi che, in cerca di erba da fumare, finiscono per uccidere un ragazzo arabo innocente. A *Noche de viernes* fanno seguito innumerevoli romanzi che mettono in luce la preoccupazione di Sierra i Fabra per il mondo che lo circonda, dando vita a una letteratura che, senza alcuna esitazione, si può definire “impegnata”.

Nonostante questa suddivisione temporale si riveli particolarmente utile per fornire una panoramica della traiettoria letteraria di Sierra i Fabra, è bene tenere a mente che non si tratta di fasi circoscritte, bensì di un continuum. Infatti, già nelle sue prime opere è possibile riscontrare tracce del realismo critico che è andato accentuandosi a partire dagli anni Novanta (Sáiz Ripoll, 1999). Allo stesso modo, la passione per la musica e per i gialli, così come per la fantascienza, non sbiadiscono con il passare del tempo: ne è un chiaro esempio la serie poliziesca che vede come protagonista l'ispettore Miquel Mascarell, il cui quattordicesimo volume, *Algunos días de abril*, è uscito nell'ottobre del 2023.

1.4.1. Premi e riconoscimenti

Di seguito si riporta una selezione dei principali premi conferiti a Sierra i Fabra, che, insieme a quelli menzionati in precedenza, sono testimonianza della sua brillante carriera letteraria.

Anno	Premio	Titolo
1991	Gran Angular	<i>El último set</i>
1994	Edebé de Literatura Infantil	<i>Aydin</i>
1998	El Vaixell de Vapor	<i>Les històries perdudes</i>
2006	Edebé de Literatura Juvenil	<i>Llamando a las puertas del cielo</i>

2007	Nacional de Literatura Infantil y Juvenil	<i>Kafka y la muñeca viajera</i>
2010	El Barco de Vapor	<i>Historia de un segundo</i>
2011	Barcanova	<i>L'estrany</i>
2013	Anaya de Literatura Infantil y Juvenil	<i>Parco</i>
2016	Edebé de Literatura Infantil	<i>El aprendiz de brujo y Los Invisibles</i>
2020	Lazarillo	<i>Como lágrimas en la lluvia</i>

Tabella 1: alcuni dei premi più prestigiosi vinti da Sierra i Fabra

Nel corso degli anni, Sierra i Fabra ha poi ottenuto numerosi riconoscimenti. Tra gli altri, la sua opera gli è valsa il Premio Cervantes Chico nel 2012, il Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil nel 2013, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes nel 2017 e la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya nel 2018. È stato anche candidato per quattro volte all'Hans Christian Andersen e per ben cinque all'Astrid Lindgren, due dei più prestigiosi premi internazionali conferiti a un vincitore che abbia dato un contributo significativo alla Letteratura per l'infanzia e per ragazzi.

1.4.2. La ricezione in Italia

Pur essendo uno scrittore ampiamente riconosciuto sia in Spagna sia in America Latina, la traiettoria editoriale di Sierra i Fabra in Italia è piuttosto stringata. Complici forse anche le regole del mercato editoriale, che fatica a sdoganare la presenza di tematiche scottanti nei libri per ragazzi, la sua opera è passata abbastanza inosservata nel nostro Paese. Infatti, come mostra la tabella 2, solamente una decina di titoli sono stati tradotti in italiano, in modi e tempi sporadici a livello editoriale:

Anno	Titolo italiano	Editore	Traduttore
1991	<i>Hanno ucciso un robot</i>	Mondadori	Elena Marchi
1998	<i>L'assassino del sergente Pepper</i>	Mondadori	Isabella Bonato
2000	<i>Cyborg</i>	Mondadori	Fiammetta Biancatelli

2002	<i>Il mistero del quadro scomparso</i>	Mondadori	Fiammetta Biancatelli
2002	<i>Zack Galaxy: missione segreta</i>	Mondadori	Daniela Pirastu
2004	<i>Zack Galaxy: inseguimento spaziale</i>	Mondadori	Michela Finassi Parolo
2010	<i>Kafka e la bambola viaggiatrice</i>	Salani	Elena Rolla
2016	<i>Il club degli strani</i>	Notes Edizioni	Manuel Villa
2017	<i>Bob Dylan: 99 modi per riscoprirlo assieme a tuo figlio</i>	DeAgostini	Enrico Passoni Simone Cattaneo
2017	<i>Campi di fragole</i>	Atmosphere Libri	Simone Cattaneo
2017	<i>La favolosa leggenda di re Artù</i>	Mondadori	Carla Gaiba

Tabella 2: elenco completo dei titoli tradotti in italiano

1.5. Un autore impegnato

Con dieciséis años descubrí El filo de la navaja, de William Somerset Maugham, y esa novela me impactó: yo quería ser como el protagonista, una buena persona.

Jordi Sierra i Fabra, *Mis (primeros) 400 libros*

Che Sierra i Fabra, sul pianeta Terra, non fosse di semplice passaggio s'intuiva già quando, ancora diciassettenne, alla domanda del padre riguardo agli studi futuri, risponde di voler "dejar algo en este mundo" (2012: 26). All'epoca, costretto a rinunciare all'ambito umanistico e probabilmente influenzato da *El manantial*, decide di studiare per diventare geometra: le case, in fin dei conti, sono l'esempio per antonomasia di sopravvivenza al trascorrere del tempo. Di case, alla fine, Sierra i Fabra non ne ha costruite, ma il segno nel mondo l'ha lasciato e continua a lasciarlo ancora oggi. Lo fa nei modi più svariati, per esempio sostenendo varie ONG, come Greenpeace, Amnesty International e Medici Senza Frontiere, o pubblicando opere inedite in America Latina:

[...] es un regalo a los países del otro lado del Atlántico que amo y me aman.
[...] Algunos libros míos publicados allá los han tenido que comprar

editoriales españolas para sacarlos en España. Yo no soy un egoísta. Hay que repartir lo que tienes.¹⁵

Ma, soprattutto, lo fa attraverso i suoi romanzi e le due fondazioni che portano il suo nome: la Fundació Jordi Sierra i Fabra di Barcellona e la Fundación Taller de Letras Jordi Sierra i Fabra di Medellín.

“Impegnata” è l’aggettivo che meglio descrive la produzione letteraria di Sierra i Fabra, soprattutto a partire dagli anni Novanta, in seguito al graduale allontanamento dal mondo del rock, da cui il celebre critico musicale inizia a essere un po’ sopraffatto: “No soy de salir en la tele ni montar paripés ni ir a lugares para que me vean. Me gusta la discreción”.¹⁶ Si lascia quindi alle spalle i grandi templi della musica, pur sempre riconoscente: “La música me ha dado energía, los Beatles cambiaron mi vida, y pude publicar sin problemas porque como director de revistas me hice popular. Se lo debo todo”.¹⁷

Sierra i Fabra passa quindi dal salire a bordo di un aereo con destinazione Londra, New York o Los Angeles al prendere un volo per il Kenia, il Messico o il Tibet. Da insaziabile curioso, inizia a girare il mondo e si scontra con realtà dure che provocano in lui un cambiamento a livello personale e letterario: “Cuantos más aviones cogía, cuantas más ciudades o países recorría, más se apoderaba de mí una fiebre diferente” (2012: 133). Da sempre dotato di una profonda sensibilità, lo scrittore è incapace di rimanere impassibile a quanto lo circonda. Sente crescere in lui il desiderio di “hacer de este mundo un lugar un poco mejor”.¹⁸ E sa di poterlo fare con la sua penna:

Los libros son espejos en los que nos vemos reflejados. [...] Más de cien personas se han hecho cooperantes después de leer *Llamando a las puertas del cielo*, más de mil me han dicho que son periodistas después de leer mis novelas con periodistas (*Un hombre con un tenedor en una tierra de sopas*, *En un lugar llamado guerra* o *Sin tiempo para soñar*), a veces alguien me dice que había tocado fondo, o incluso que iba a suicidarse, y una novela mía la empujó a superarlo. [...] Hay gente que solo necesita un impulso. Por eso leer es tan importante. Las novelas no son solo entretenimiento: son la vida.¹⁹

L’impellente necessità di plasmare sulla pagina bianca ciò che prova e osserva, così come la convinzione che un libro possa cambiare le persone, fanno sì che la produzione di Sierra i Fabra inizi ad assumere un forte carattere di denuncia sociale. La maggior parte delle opere scritte a

¹⁵ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=512&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

¹⁶ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=380&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

¹⁷ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=442&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

¹⁸ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=430&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

¹⁹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=512&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

partire dagli anni Novanta si addentra, infatti, nel realismo critico, di cui l'autore è pioniere in Spagna, e rispecchia lo spirito combattivo che ancora oggi lo contraddistingue:

Siempre hay algo por lo que luchar, porque por desgracia este mundo es muy imperfecto. Y no importa la edad, aunque la revolución parezca cosa de jóvenes. Por supuesto que si se es joven hay que luchar más, por tu futuro, pero a los 70, 80 o 90 también hay que serlo, hasta el último aliento, por dignidad.²⁰

Non c'è da stupirsi, quindi, se i suoi romanzi affrontano tematiche dure, spinose, ma estremamente attuali: “[...] mi obra se ha vuelto más dura, abordo temas muy conflictivos, me sumerjo en ellos, pero eso es propio de una evolución personal y de estar metido en este mundo”.²¹

Nel corso degli anni, ai suoi lettori, Sierra i Fabra ha raccontato dei più disparati problemi che attanagliano il mondo. In *Malas tierras* (1994) una ragazza, María, rischia di perdere la vita a meno che non si trovi qualcuno disposto a donarle il cuore. Il suo successo indiscusso, *Campos de fresas* (1997), tocca il tema della droga attraverso la storia di Luciana, che una notte entra in coma dopo aver preso una pasticca di ecstasy in discoteca. *Las chicas de alambre* (1999) è una finestra sul mondo della moda e una delle sue piaghe: l'anoressia. *Un poco de abril, algo de mayo, todo septiembre* (2011) punta i riflettori sull'AIDS, mentre *El club de los raros* (2014) sul bullismo in ambiente scolastico.

Numerose sono le opere in cui trasporta i suoi lettori in terre lontane, affinché problematiche che pensiamo non ci riguardino possano “salpicar la conciencia dormida [...] para que no nos aletarguemos y conformemos con nuestra parcela minúscula de vida” (Sáiz Ripoll, 1999). *Kaopi* (1990) narra la storia dell'omonimo protagonista, l'ultimo sopravvissuto dei nezai, una tribù indigena decimata dall'uomo bianco. In *Las alas del sol* (1994), il lettore è catapultato a Shek Kong e, attraverso gli occhi di Yu, un bambino vietnamita, scopre la realtà del campo profughi di Hong Kong. *En un lugar llamado guerra* (2002) esplora la relazione tra un inviato di guerra e Milo, il bambino del posto che gli fa da interprete. In *Noche de luna en el Estrecho* (2011), affronta il dramma dei flussi migratori clandestini e dei trafficanti di esseri umani. *Cartas a Tatiana* (2014), invece, è una storia d'amore ambientata in una Medellín dilaniata dalla violenza e dal retaggio di Pablo Escobar.

La crudezza dei temi trattati fa sì che Sierra i Fabra sia spesso considerato un autore scomodo all'interno della letteratura per l'infanzia e per ragazzi: “Supongo que me he vuelto poco grato

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=380&lang=es [Ultimo accesso: 10/01/2024].

para quienes creen que los libros infantiles y juveniles han de ser fáciles”.²² Per questo motivo, è capitato che alcuni dei suoi romanzi più duri fossero respinti dalle case editrici:

Y me han rechazado muchos libros por mi fama de duro, agresivo o por denunciar cosas fuertes. En 2003 mi novela sobre el lesbianismo en la adolescencia tuvo que enviarla a un premio literario, y ganarlo, para que fuera publicada. Hay temas tabús. Se prefiere esconder la cabeza. [...] Y cuidado: cuando a los jóvenes se les quiere decir qué leer y cómo leerlo luego se les quiere decir también cómo han de pensar.²³

Infatti, ancora oggi, nel mercato editoriale si tende a pensare che le opere destinate ai giovani lettori debbano dipingere un mondo idillico:

Entrando en el terreno de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), se ha extendido la idea de que ésta sólo produce libros fáciles y triviales, de que es una literatura anodina que presenta al lector un mundo sin complicaciones llena de aventuras, fantasía y poco más. (Sánchez Vera, Moreno Verdulla, 2005: 639)

Una “falsa protección”²⁴ secondo Sierra i Fabra, con cui si trova d’accordo anche il premio Andersen, Gabriele Clima:

A mia esperienza i temi ‘forti’ sono un problema solo per noi adulti. Abbiamo sempre il timore di esporre i nostri figli a cose che non sono in grado di affrontare, che potrebbero confonderli e destabilizzarli. E non ci accorgiamo che oggi a destabilizzarli è la realtà stessa, ogni giorno, con una potenza di fuoco che aumenta sempre più. I libri ‘forti’ sono gli strumenti con cui contrastare questi colpi perché danno, di quella realtà, una visione alternativa, che i ragazzi possono capire, codificare e elaborare. Ne danno in qualche modo una chiave di lettura, che è lo strumento principe con cui affrontare il mondo e l’età adulta. (in Fanti, 2016)

Occorre sottolineare, tuttavia, che l’intenzione di Sierra i Fabra non è mai quella di impartire lezioni moraleggianti ai suoi lettori: “Busco entretener, no sentar cátedra aunque toque temas muy fuertes”,²⁵ bensì quella di fornire loro una bussola per orientarsi nel mondo, uno strumento di riflessione per comprendere ciò che li circonda:

Cuento historias, nada más, pero siempre hay un sustrato por debajo, y cuando la gente se lo pasa bien con un libro mío, acaba en el sustrato y piensa. Eso es genial, pero primero está la novela. Yo no digo “voy a hablar de drogas para

²² Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=380&lang=es [Ultimo accesso: 12/01/2024].

²³ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=452&lang=es [Ultimo accesso: 12/01/2024].

²⁴ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=414&lang=es [Ultimo accesso: 12/01/2024].

²⁵ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=393&lang=es [Ultimo accesso: 12/01/2024].

que los chicos no las tomen”. No, me digo “voy a hablar de drogas porque me interesa el tema, está en la calle y vale la pena”.²⁶

L'impegno di Sierra i Fabra non si riflette soltanto nelle pagine dei suoi romanzi, ma anche nelle attività portate avanti dalle sue fondazioni. Infatti, nel 2004, ha istituito la Fundació Jordi Sierra i Fabra nella sua città natale, con l'obiettivo di sostenere i giovani desiderosi di avvicinarsi al mondo della scrittura: “[...] sé lo que es tener 15 años y que nadie crea en ti. Es muy duro estar solo con tu sueño”.²⁷ Per questo motivo, la fondazione ha introdotto il Premio Letterario Jordi Sierra i Fabra, assegnato ogni anno, in concomitanza con il Barco de Vapor e il Gran Angular, a un ragazzo di età inferiore ai diciott'anni. Il vincitore, oltre a ricevere un compenso economico, ha il privilegio di vedere la sua opera pubblicata da Ediciones SM. Inoltre, i primi trenta classificati vengono chiamati personalmente dall'autore e tutti i partecipanti ricevono una lettera e la valutazione della giuria come incoraggiamento a continuare a scrivere.

Dal 2016, poi, la Fundació Jordi Sierra i Fabra, in collaborazione con la casa editrice Cruïlla, conferisce annualmente il Premio al Maestro del Año de Catalunya a quel docente che abbia lasciato il segno nella memoria collettiva degli alunni e delle persone vicine al proprio istituto scolastico.

Un'altra iniziativa intrapresa da Sierra i Fabra, con il sostegno della sua fondazione e di IBBYcat, è quella che si svolge ogni anno in occasione di Sant Jordi, giornata in cui la Catalogna celebra la cultura e l'amore. Da quindici anni a questa parte, nella settimana del 23 aprile, scrittori e scrittrici si recano negli ospedali delle province di Barcellona, Lleida, Tarragona e Valencia per incontrare i bambini e i ragazzi ricoverati, a cui raccontano il proprio mestiere e regalano copie autografate dei propri libri.

Sempre nel 2004, sulla scia della fondazione di Barcellona, Sierra i Fabra ha creato la Fundación Taller de Letras Jordi Sierra i Fabra a Medellín, “[...] para devolver solo un poco de lo que América Latina me ha dado siempre en todos los órdenes”.²⁸ La Colombia è un Paese che allo scrittore sta particolarmente a cuore e di cui ha avuto modo di conoscere entrambe le facce della medaglia: sia gli strascichi di un passato turbolento, legato alla violenza e al narcotraffico, sia il calore e l'affetto della sua gente, convinta che la cultura sia il rimedio alle ferite del Paese. È proprio qui che Sierra i Fabra si rende conto che c'è un'altra cosa, oltre alla scrittura, in grado di renderlo felice:

²⁶ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=414&lang=es [Ultimo accesso: 12/01/2024].

²⁷ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=512&lang=es [Ultimo accesso: 13/01/2024].

²⁸ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=380&lang=es [Ultimo accesso: 13/01/2024].

Cuando en Colombia un niño de 7 años, descalzo, en su escuela rural, sin nada, me da las gracias porque gracias a nosotros lee libros... se te pone la piel de gallina. Si ese niño un día es feliz, trabajando, escribiendo o siendo presidente de su país, lo recordará. Los sacamos de una posible miseria humana, como guerrilleros o narcotraficantes, y les damos una esperanza.²⁹

Dal 2012, entrambe le fondazioni collaborano a *La Página Escrita*,³⁰ una rivista letteraria pubblicata online con cadenza trimestrale. *La Página Escrita* è totalmente artigianale ed è frutto del contributo volontario di professionisti e appassionati. Come per il Premio Literario Jordi Sierra i Fabra, l'obiettivo della rivista è quello di incentivare la scrittura tra i giovani, pubblicando, ad esempio, le loro migliori poesie e racconti. Unica nel suo genere nel mondo ispanofono, ha da subito riscosso un grande successo sia in Spagna sia in America Latina. Per l'impegno dimostrato nell'avvicinare ragazzi e ragazze all'arte della scrittura e della lettura, nel 2010 entrambe le fondazioni hanno ricevuto il premio internazionale Iby-Asahi de Promoción de la Lectura. Infine, nel 2015, alla Fundació Jordi Sierra i Fabra è stata conferita la Medalla de Honor de Barcelona.

1.6. Intervista all'autore

Che Sierra i Fabra fosse un'anima ribelle dal cuore enorme l'avevo intuito leggendo alcune delle interviste rilasciate nel corso degli anni e sbirciando le sue opere prima di scegliere *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* come oggetto del mio elaborato finale. In seguito, ho capito che non mi sbagliavo ascoltando le belle parole spese da amici e colleghi la sera dell'11 dicembre 2023 presso l'Ateneu Barcelonès, quando l'Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya gli ha reso omaggio nella sua città natale. Una settimana più tardi, il prezioso tempo che Sierra i Fabra mi ha gentilmente dedicato accogliendomi a braccia aperte nello studio di casa sua ne è stata un'ulteriore conferma. Durante le due emozionanti ore trascorse in sua compagnia, circondata da scaffali traboccanti di vinili, ben 30.000, e da fotografie con i grandi nomi della musica rock, lo scrittore ha risposto ad alcune domande inerenti al suo universo narrativo e a *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*. La trascrizione dell'intervista, che trasuda passione, amore per la vita e una profonda sensibilità, è riportata di seguito.

Al leer su biografía, una de las cosas que inevitablemente más asombra es la cantidad de libros que han salido de su pluma. De hecho, es usted el escritor vivo con más obras

²⁹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=456&lang=es [Ultimo accesso: 13/01/2024].

³⁰ Cfr: <https://www.lapaginaescrita.com/> [Ultimo accesso: 13/01/2024].

publicadas en el ámbito iberoamericano. ¿De dónde procede tanta inspiración y cuál suele ser su proceso creativo a la hora de escribir?

No es inspiración, es trabajo. Yo nací para escribir. No sé... uno nace con un don. Hay gente que no tiene un don, pero yo nací con un don. Pero, claro, los dones tienen que cultivarse, tienen que ayudarse. Yo descubrí que era escritor cuando tenía ocho años. Ahora parece que hablo bien, pero era tartamudo de niño, no podía ni hablar. Con quince años decirle a una chica que me gustaba era imposible, porque me quedaba blanco, no podía hablar. Lo bueno es que tengo mucha fuerza de voluntad, me rebelé a mi destino y llegué a ser locutor de radio. Llegué a hablar bien cuando dejó de importarme. Eso es muy importante, refleja mucha voluntad, mucha fuerza interior para superarlo todo. Con ocho años, mi madre un día entra a curiosear una casa en construcción. Hay una puerta de cristal, yo no la veo y la atravieso. En el hospital no podía leer con solo un brazo, es muy complicado pasar las páginas, y me aburría. Le dije a mi madre que me trajera papel, cartón y un lápiz, porque sí dibujaba. Un día, no sé por qué, en lugar de dibujar, se me ocurrió escribir un relato de tres páginas y aquel niño tartamudo descubrió que escribiendo no tartamudeaba. Escribía muy rápido, era como si mi mano volase. Y fue una sacudida, fue un *shock*. Entonces de repente dije: “Voy a ser escritor, así me podré comunicar con los demás, porque si no los demás no sabrán lo que pienso”. Ya con doce años tuve el gran tropezón con mi maestra, que me llamó inútil, y la reacción mía, cuando te dice una maestra que eres un inútil, que en la vida nunca harás nada, es decirte: “A ver, ¿es un juego?”. A ver, un niño que tiene diez años y te dice: “Mamá, quiero ser buzo”, y te dice a los doce: “Mamá, quiero ser astronauta”, y te dice a catorce: “Quiero ser policía”, ese niño está jugando. Pero si te dice un niño con ocho años: “Quiero escribir”, y lo dice con diez, y con doce, y con catorce, ese niño no está jugando. Ese niño quiere ser escritor, está clarísimo, y la voluntad mía era escribir. Entonces, bueno, vino el gran choque con mi padre que no me dejaba escribir, me lo prohibía. Y entonces la gran prueba fue a los doce años hacer ese primer libro de quinientas páginas y decir: “Si lo acabo, lo conseguiré”. Fue un reto. Evidentemente lo acabé. Entonces, cuando acabé ese libro, dije: “Ya lo tengo claro”. Nadie pudo conmigo, mira que por todas partes me dieron, pero nadie pudo conmigo. Yo quería ser escritor y es lo que fui. Entonces, no hay inspiración, es únicamente... A ver, tú imagínate, estás en un parque y ahí sentada comiéndote un bocadillo ves una hormiga. Pues, a lo mejor, tu reacción es decir: “Uy, una hormiga, el hormiguero”, y te vas; no se te ocurre nada más. O a lo mejor dices: “Ay, un bicho”, y la matas. Pobre hormiga, no te ha hecho ningún daño. Yo no. Yo veo una historia, siempre veo historias. Yo veo un bicho que va de excursión, se encuentra un ciempiés, se hacen amigos, van a un jardín, llega una araña, echan a correr... eso es una historia. Tú a lo mejor sales de casa un día que hay nubes y dices: “Uy, va a llover. Mamá, ¡el paraguas!”. Yo no. Yo veo nubes y digo: “Ay, mira, tiene forma de cucurucho de menta, tiene forma de tal”. Yo veo cosas que los demás no ven. Entonces soy como una parabólica: energía, la capto. Y no es broma, estoy todo el día recibiendo descargas. Yo leo cada día un periódico o dos y no leo noticias, veo historias. Detrás de cada noticia, hay preguntas: ¿qué pasaría si...?, ¿por qué no...?, ¿y si...? O sea, me hago preguntas y de ahí salen historias. Luego cuando viajo. Cuando voy en calidad de escritor a un sitio, soy Jordi Sierra i Fabra, soy un personaje, me hacen preguntas y yo contesto. Pero cuando me voy al Tíbet, o me recorro Java o Sumatra en coche, o me voy a vivir con una tribu en África o a Samoa, hablo con la gente. La gente no me conoce, no sabe quién soy. Entonces la gente te cuenta cosas. Y detrás de cada persona hay una historia, que se puede novelar, mejor o peor. Estás en el Tíbet, hablas con una campesina y te cuenta algo que dices: “Caray, eso es muy interesante”. O estás en el Cauca de Colombia y hablas con un campesino, o estás en Zululandia,

en Sudáfrica... la gente te cuenta cosas y yo sé escuchar. Son vivencias, o sea, raramente invento algo. Invento cosas, pero uso caras. Por ejemplo, si algún día de mañana he de inventar a una chica de veinticuatro años, ¿para qué me voy a inventar a una chica si te acabo de ver hoy? Pongo tu cara. ¿Por qué? Porque tu cara es tuya. Mira, esto es la huella digital; es única, no hay ninguna otra parecida. Bueno, pues, cada cara tiene su luz. Tú tienes tu propia luz. El escritor tiene que saber coger esa luz y plasmarla en un libro, describirte a ti en un libro. Ese es el arte del artista, igual que un pintor capta la esencia de algo, aunque sea abstracto, capta una esencia. A veces ni siquiera... siempre digo que los libros no se escriben, se sienten. Es un sentimiento. Y a veces pienso que soy como una especie de... bueno, antes existía la máquina de escribir: ponías una hoja, papel carbón, luego otra hoja y entonces hacías un duplicado. Y a veces me sentía como si fuera esto, o sea, había una energía, pasaba a través de mí y salía convertida en libro, como si yo fuera un papel carbón. Entonces, llámalo don, llámalo genio, llámalo como quieras, pero nunca he tenido problemas para inventar historias, porque estoy todo el día, todo el día recibiendo energía. Entonces no es inspiración, es tener la cabeza preparada para esto. Otro la tiene para otra cosa, la mía está únicamente para convertir esa energía que veo en sentimientos, en novelas, en historias. Y bueno, lo que sí tengo es que soy muy auténtico; nunca he hecho nada por dinero, nunca he hecho un libro que no sintiera, por tanto, esa honestidad también es parte de mi manera de ser. Entonces, cuando tengo una idea en mi cabeza, que está creciendo, es como una planta. Mi cabeza es un sembrado, caen semillas. Vale. No todas las semillas que caen en tierra cogen raíces. Caen las semillas en un campo y solamente una de cada cien brota. Bueno, a mí me ocurre igual. De cada cien semillas solo veinte cogen tierra y, de esas veinte, cinco brotan y, de las que brotan, solo una acabará siendo un libro. Eso es como el amor. Hay ideas que un día te parecen buenas y al siguiente ves que no. Eso es como el amor. Vas a una discoteca, ves a un chico que dices: “Mmm, ese chico me gusta”, al día siguiente te despiertas, te levantas y dices: “Pero qué idiota, si es horrible, pero ¡cómo me enamoré de este imbécil!”. Pasa igual. Entonces, en mi cabeza, cuando una planta de estas, una semilla, está creciendo, que no puedo pararla, que veo que coge forma, entonces es que eso será un libro. Pero depende. Salen ellas solas, yo no las fuerzo. Las ideas han de salir solas. Cuando tengo una idea, queda aquí [apunta su cabeza]. Si al cabo de una semana o un mes sigue ahí, es que está creciendo y eso es muy bueno. Entonces, si he de investigar, investigo, y poco a poco, poco a poco va surgiendo. Cuando hago ciencia ficción, soy Dios: invento mundos que no existen, creo máquinas, creó leyes... ¿Cómo será la vida en el año 3000? Ni idea. He de inventármela, he de hacer leyes nuevas para un sistema nuevo que funcione y he de crear un sistema nuevo de gobierno. Cuando hago policíacos, todo ha de encajar a la perfección, todo ha de encajar para que no quede ni un cabo suelto. Yo no hago películas de Hollywood en las que “ahora toca carreras de coches”, “ahora toca sexo”, “ahora toca tal”, no, yo hago novelas con una coherencia. Por tanto, en un libro policíaco... Cuando hago novela histórica, soy un burro. Yo no tengo estudios, yo no he estudiado nada. Entonces si hago un libro, no sé, un ejemplo, que ocurre en Camerún, me voy a Camerún. Porque no me sirve el Google Maps; con el Google Maps, sí, bajas, ves una calle, pero ¿y los olores?, ¿y los sonidos?, ¿y las sensaciones? El artista capta todo esto, no puede estar en Google Maps. Mira, hace doce años hice un libro sobre la independencia de Colombia y Venezuela con Simón Bolívar. Probablemente estuve dos años leyendo libros de historia, dos años, para aprender historia. ¿Lo usé todo? No, un diez por ciento. Pero tienes que dominar el contexto para luego saber qué has de decir, cómo y dónde ponerlo, para no cargar al lector con datos y datos. Por tanto, cuando hago un libro histórico, he de aprender historia, porque no conozco todo. Tengo una gran cultura básica, pero para una novela... Por tanto, según el libro que haces, tardas más o menos, piensas más o menos, pero

siempre primero llega esto: el guion. Los infantiles no porque ya es como... A veces me han llamado Mozart, el Mozart de la literatura, porque un músico tiene una melodía en la cabeza, entonces tiene que coger el pentagrama y escribir las notas. Vale. Pero luego tiene que orquestarlo: tiene que decidir dónde entran los violines, la percusión, los metales, tal y cual. Mozart no. Mozart tenía una melodía y ya tenía en la cabeza toda la orquestación, lo tenía todo. A mí me pasa igual. Con los libros infantiles tengo una idea y ya no he de hacer un guion porque lo tengo todo, tengo años de experiencia. Pero, por lo general, en un libro... Mira. Yo soy puntilloso. Idea: 5 de febrero del año 2022 en el pueblo de Tres Cantos, en Madrid. Tuve la idea, me la apunté. De la idea hasta que hice el guion pasó un mes y medio. Guion: del 27 al 31 de marzo del año 2023 en Mérida, Yucatán, México. O sea, me fui a hacer un guion a Mérida. Lo hice en cuatro días, todo esto: el plano de personajes, entre ellos cómo interactúan los personajes, anotaciones... En el mismo billete de avión tomé notas, o sea, escribo siempre: en aviones, hoteles, aeropuertos... Siempre estoy escribiendo, siempre llevo encima la libreta. Y se ve que estaba en un momento y cogí la hojita. Y lo guardo, es parte del trabajo. Entonces la idea en febrero, el guion en marzo y luego lo escribí en Vallirana, en mi otra casa en la montaña, en agosto. Fíjate el detalle. Primero, empecé el 16 y acabé el 28, pero escribí todos los días, no hay ningún día que no haya escrito. Eso quiere decir que escribo también sábados y domingos, todos los días. Puede que un día haya siete páginas, haya ocho, haya menos páginas por lo que sea, pero cada día escribo. Entonces cada día apunto el día, las páginas que he hecho, los capítulos que he hecho. Cada día apunto lo que hago, por eso este libro está tan documentado. Eso nadie lo hace, nadie. Los autores son dispersos, nadie se acuerda de cuándo hizo un libro. Yo sí, yo tengo todo documentado. ¿Por qué? No lo sé, no tengo ni idea. Pero ya de niño les ponía la fecha a mis dibujos, y eso es rarísimo en un niño. Hoy me sirve para recordar que eso lo hice con ocho, nueve o diez años; es increíble, o sea, me ha ayudado mucho. Entonces, esa es la clave de todo. Así es como trabajo yo, mi forma de trabajar, de estructurar; soy muy estructurado. Soy rápido y ya ves que una novela la escribo muy rápido: una semana, diez días. Si es policiaca tres semanas, porque son más gordas. Pero lo que me cuesta es pensar. Desde que tengo la idea hasta que hago el guion pueden pasar semanas o meses, porque está hirviendo y la planta va creciendo poco a poco. Y tengo a la vez en la cabeza... tú tienes tu ordenador y tienes archivos, ¿vale? A ver, uno pone "poemas", el otro pone "cartas a Fabrizio", el otro pone no sé qué. Pues yo tengo aquí ahora mismo cincuenta ideas o cincuenta libros, cincuenta archivos, y cada uno crece de forma distinta, unos rápido, otros lento. Hay archivos que sé que son muy lentos, entonces de repente cojo un periódico, lo leo y veo algo que tiene que ver con ese archivo, recorto la página y ese archivo crece. O un día me imagino una escena y digo: "Ah, este...", y van creciendo cada uno por su cuenta. Pero cuando ya tengo un archivo lleno, es como un puzle. Tú tienes un puzle, lo tiras sobre la mesa y vas montando pieza a pieza el puzle. Eso es igual. Aquí tengo a veces toda la información, sé cómo empezarlo, sé cómo lo voy a terminar, ya he ido al sitio, he investigado, tal y cual, pero necesito hacer el guion y montarlo todo para que luego cuando lo escriba sea rápido. Escribo de un tirón, sin pensarlo, directo, y no corrijo nunca. Trabajo mucho el antes. Una vez tengo el guion, lo escribo de una tirada, ni me lo leo, va la editorial y ya está. Te encontrarás pocos autores que trabajen como yo, yo creo que ninguno. Todos corrigen, revisan, no sé qué, improvisan, a ver qué sale, yo no. Yo soy planificador y mentalmente muy estructurado.

Aparte de ser un grandísimo escritor, siempre ha sido un lector apasionado. ¿Por qué cree tan firmemente en la lectura?

Hombre, para mí es básica. Mi frase más famosa es: “Leer me salvó la vida y escribir le dio un sentido”. Yo era muy malo en matemáticas, no era un buen estudiante. Y además sigo pensando que, hoy en día más que nunca, lo que se estudia no se aprende. La gente estudia para sacar un cinco, aprobar y pasar el curso. O sea, se empollan y luego como loros hacen el examen, pero ¿algo de eso se les ha quedado?, ¿lo van a recordar dentro de veinte años? En cambio, un libro que has leído con quince años, si te ha gustado, lo vas a recordar siempre. Siempre. Porque estudiar no te queda, pero los libros te quedan aquí [apunta su corazón] y aquí [apunta su cabeza]. Te marcan. Entre los quince y los veinte años, si eres un buen lector, vas a encontrar el libro que te cambia la vida. Yo lo encontré, *El manantial*, con diecisiete años. Ese libro me cambió la vida, dije: “Yo quiero ser como Howard Roark, como ese personaje”. Nadie puede con él, no se rinde, no cede a ninguna presión, lo que él construye, lo que yo escribo, nadie lo puede tocar porque es mío, porque soy el artista, porque yo lo he parido. Entonces, esto me marcó, pero para siempre. Ese libro me hizo ser como soy. Claro que creo en la lectura. Por eso, además, tengo una fundación, para que los chicos entiendan que escribir les vas a salvar la vida. La incultura se huele. Tú vas a buscar un trabajo, el que tienes delante, en dos minutos, sabe si eres lista o tonta, si tienes carácter o no, si puede confiar en ti o no, porque te hará dos preguntas tontas y, si no las sabes responder, te va a pillar. La incultura se huele. Se huele mucho. Entonces claro, yo defiendo siempre que la lectura... Todos los libros que leí de niño los tengo guardados, nunca los he tirado. Son mi tesoro, son mi vida. Así que eso para mí es clave.

En una entrevista suya afirma que viajar es respirar. ¿Qué vínculo existe entre novelas y viajes en su caso?

No creas que mucho, porque tenía unos dieciocho o diecinueve años cuando un día conocí a un tipo de una editorial y le dije: “He hecho este libro”, y el tipo me dijo en plan trampa: “¿Es autobiográfico o es novela?” Yo pensé: “Si le digo que es autobiográfico, lo verá como más real”. Era mentira, pero le dije: “No, no, es autobiográfico”, y me dijo: “Tu vida no le importa a nadie”. Se me quedó aquí [apunta su cabeza]. Entonces yo hago novelas, invento historias; mi vida es mía. He estado a punto de morir seis veces. Seis. Bueno, si un día hago un libro en el que sale un terremoto, como yo lo he vivido, sé lo que es estar en un rascacielos haciendo así, y vestirme, y bajar, y no sé qué, lo pondré. Pero hacer un libro para que salga esto y lo ponga a la fuerza para que se vea que yo... No, eso nunca lo hago. Así que yo viajo para conocer, para aprender, para dejar de ser yo, para no crearme nunca que soy muy importante, que no lo soy. Bueno, o sea, para pasar desapercibido. ¿Ves estas fotografías mías? Mira, Leonard Cohen, Freddie Mercury, todo el grupo de Queen, Apple Records, aquí grababan los Beatles. Toda esta gente es muy importante. Frank Zappa era un dios, Robert Fripp, John McLaughlin, Demis Roussos, John Mayall, Dire Straits, Mark Knopfler... Te hablo de gente que en los 70 u 80 eran... Y no tengo fotos, pero he estado con Michael Jackson, David Bowie, Bruce Springsteen, con todos he estado yo. Con todos. Entonces ya sé lo que es la fama, y no me gusta. No me gusta. Imagínate que yo fuera famoso. Estamos tú y yo aquí hablando. Aquí delante, habría un paparazi haciendo fotos y mañana saldríamos en los periódicos: *Jordi Sierra i Fabra con su nueva novia*. Y tú y yo diríamos: “Coño, pero ¿qué dicen? Pero si estábamos hablando de no sé qué”. Entonces esta fama no me interesa, no es la que yo quiero. Ya fui famoso. Mucho. Y lo dejé y hago novelas. Por tanto, cuando viajo, si en algún momento pienso que soy importante, porque me hacen homenajes, tal y cual, si en algún momento se me va la olla, que no se me va, cuando viajo, aterrizo y no soy nadie. Y te vas a lugares y ves a niños pobres, ves hambre, ves problemas, y lo que quieres es contarlo, escribirlo y ser parte de esto. Entonces, claro que viajar

para mí es como respirar. Me permite ver quién sigo siendo: un tipo normal y corriente que escribe, que cuenta historias y ya está. Y lo que aprendes... después de leer, viajar es con lo que más aprendes. Es básico.

Es usted una persona muy comprometida con este tiempo, como lo demuestran, entre otras cosas, las actividades llevadas a cabo por su fundación tanto en Barcelona como en Medellín, y su militancia en varias ONGs. ¿Cómo afecta este compromiso a su literatura?

Hombre, claro, evidentemente los temas que toco yo son bastante duros. Tenía fama hace años de autor duro. Hubo una polémica, hace como veinte años, de gente que decía que a los niños hay que darles libros felices para que lo pasen bien, y que Sierra i Fabra hacía libros demasiado duros. Yo pienso que un niño tiene que leer de todo y enfrentarse a la vida. Lo que pasa es que luego tiene que razonarlo con alguien, que alguien se lo explique, o sea, no sé... Entonces, claro que tengo este compromiso. Me parece algo esencial. A ver, no soy ningún santo, soy un demonio. Tampoco soy rico; vivo bien, como cada día, pero no soy millonario, y lo que tengo lo doy a una fundación, ya me dirás tú. Te pongo un ejemplo. A ver, un país en el que nunca haya estado: Tailandia. ¿Por qué no he estado nunca? Porque hay sexo, hay hombres que van a por sexo y a mí eso no... O sea, no he estado nunca en Tailandia porque, si fuera, seguro que en el avión me mirarían mal, dirían: “Mira, ese tío va a buscar niñas”. Me parecería horrible, ¿me entiendes? Entonces, bueno... Pero imagínate que voy a Tailandia. Como siempre hago preguntas y me meto en problemas, seguro que investigaría este tema para ver qué pasa. Cogería una niña, igual que hice en Cuba con las jineteras, que hablé con muchas, pues supongo que cogería una de allá. ¿Qué pasa? “Cuéntame tu vida.” “Oh, mi padre me vendió y me subastaron para que un turista pagara por mí y fuera el primero en desflorarme...” Bueno, me cuenta su historia durísima. Vengo aquí, hago un libro. De ese libro vendo cien mil ejemplares y yo gano un dinero. Si yo hago esto y ese dinero lo uso en cambiarme de coche, me parecería horrible, mi ética no me lo permite. Porque estoy usando el dinero de un sufrimiento que yo he convertido en un vehículo de denuncia, que es muy loable, yo solo estoy denunciando, pero ¿cómo repercute esto en esa niña a la que nunca más volvería a ver? Entonces, lo que hago yo es que ese dinero lo doy a una fundación que se ocupa de otros niños en otra parte. Esa niña ya no la puedo salvar, pero sí puedo ayudar en Colombia a niños que salen de la guerrilla. Esa es la ética que yo defiendo, ¿me entiendes? Entonces, claro, yo ya tengo un coche desde hace muchos años, tengo esta casa desde hace cuarenta años, no tengo lujos ni gastos excesivos, así que, bueno, intento ir a los demás. Mira, Alejandro Jodorowsky, que era un autor chileno muy importante, dijo: “Si la vida te ha dado un don, devuélvele a la vida un diez por ciento”. Y es lo que hago yo. La vida me ha dado un don, escribir, pues intento ayudar a los demás. Además, ¿a mí quién me lee básicamente? Gente joven, pues tengo un compromiso con esta gente joven. Tengo la fundación, el premio Sierra i Fabra para menores de dieciocho años, la revista online gratuita... Todo esto me cuesta dinero, me cuesta mucho dinero, pero me lo gasto. Mientras pueda, lo seguiré haciendo.

En general, sus novelas tratan temas bastante duros, conflictivos. ¿Cómo suele recibirlos el mercado editorial? ¿Algo está cambiando al respecto en la literatura infantil y juvenil?

No, es que me da igual las modas, las tendencias. Hay dos tipos de escritores: el que crea tendencias y el que las sigue. Cuando se puso de moda, hace veinte años, Harry Potter, me decían mis editores: “Oye, haz algo de niños magos”. Si no se me ocurre, si yo no siento algo,

no puedo forzarme solo porque sea comercial. Se puso de moda *Crepúsculo*, vampiros y licántropos: “Haz algo de...” No. Si de repente mañana se me ocurre algo de un licántropo y lo escribo no será porque esté de moda o porque vaya a vender mucho. Será porque yo he tenido esa idea, me parece buena y quiero escribirla. *En un lugar llamado Tierra*, ciencia ficción. Hace cuarenta y dos años, en España, ciencia ficción no existía, de un autor español, me refiero. Sí se leía a Asimov o a Arthur Clarke o a gente así. Y yo hago un libro que hoy, han pasado cuarenta y dos años, se sigue leyendo, y lo que decía entonces hoy está sucediendo. Yo abrí un camino. Ciencia ficción, cuando nadie la hacía, gané un premio con ese libro y abrí un camino. Al cabo de diez años, escribí *Noche de viernes*, un libro durísimo, sobre cinco jóvenes que van de noche, drogados, no sé qué, borrachos. Es un libro sobre la nada, sobre el vacío, porque cinco tíos de noche borrachos, ¿de qué hablan? De nada. Es la novela realista que abrió el camino al realismo crítico en España. No existía el realismo crítico en España. En los 80 había novelas, sí, de todo tipo, pero que retrataran la sociedad, la juventud española en plan crítico no existían, y yo abrí ese camino. Yo siempre he abierto tendencias, he creado caminos. Por tanto, soy un creador, no soy un copiador. Así que esa es mi forma de trabajar. Y evidentemente, cuando hago una novela, la mando a un editor y me da igual que me diga: “Es que ahora está de moda el tal tema”. Siempre he sido un adelantado a mi tiempo. Siempre me he adelantado a mi tiempo, muchísimo. Hace varios años, siete u ocho años, escribí un libro llamado *Yo, Elisa*, en catalán *Jo, Laia*. Habla de una niña que intenta suicidarse. Los editores me dijeron: “No, no, esto no, no, demasiado duro”. Nadie quería publicarlo. Hace dos años se descubrió que la salud mental de dos jóvenes está de capa caída. Todo el mundo me lo pidió. Salió en catalán, hace dos meses, y sale en castellano en Siruela dentro de dos meses más. O sea, me adelanté a mi tiempo. Hace diez años escribí *Im-Perfecto*. Un hombre, un tipo, crea una máquina, le mete mil libros importantes, le da un argumento y la máquina le escribe una novela. Eso es lo que está pasando hoy en día con la inteligencia artificial; yo lo escribí hace diez años. Cuando lo escribí, era un libro de fantasía; hoy en día es un libro que está pasando. Siempre he hecho libros que se han avanzado a su tiempo. Siempre. Y a veces me he pasado esto, que una editora me ha dicho: “Es que esto es muy fuerte”, o “No venderemos”, o “No me interesa”. Pues, bueno, no pasa nada, yo me lo guardo o lo publico en otra parte. O sea que siempre mis libros han sido duros, comprometidos. Un libro es como una naranja. ¿Tú qué haces con una naranja? Supongo que exprimirla, hay un juguito y te lo bebes. Un libro es igual. Al leerlo lo estás exprimiendo, y al acabarlo, sin darte cuenta, te has bebido el juguito de la naranja. Ese juguito es el que te hará recordarlo, te hará pensar. Un libro es como un espejo también. Te ves ahí reflejada, aprendes, te ves a ti misma. Hay muchas formas de entender un libro. Para mí, lo de la naranja es el mejor ejemplo. Y en cualquier libro mío, por tonto que sea, vas a encontrar algo. Mira, acabo de publicar un libro llamado *Historia de un pedo*, infantil y en verso para niños de cero a seis años. Un niño muy tragón se tira un pedo. Sale el pedo marrón, esponjoso, y la mamá: “¡Ay, qué pestazo, hijo mío!”. El tío se pone rojo, abre la ventana, el pedo sale por la ventana y mientras se va cayendo, por cada piso que pasa, la gente: “¡Ay, cierra la ventana! ¡Qué mal huele!”. Llega a la calle, se mete en un autobús y la gente: “¡Ay, conductor, pare! ¡Qué horrible, qué pestazo!”. Es para reírte. Pero ¿cómo acaba el libro? Acaba que el pedo está solo y triste, y se va deshaciendo. Aparece un perro que le dice: “Amigo mío, ¡qué bien hueles!”. “De verdad?” “Yo de eso entiendo mucho. Estoy todo el día oliendo traseros, uh, ¡hueles de maravilla!” Entonces el perro dice: “Bueno, me voy, pero he hecho un amigo”. Hasta en una cosa tan tonta como esta, te estoy dando algo más. Te hago ver que hasta un pedo que huele mal puede tener un amigo. El niño no se va a enterar de esto, pero estoy seguro de que algo le va a quedar dentro. Entonces esa es mi literatura, mi forma de entender las cosas. Siempre que puedo, por tonto que sea el

libro, aunque sea un libro para pasar un buen rato, siempre te va a quedar una gotita para que digas: “Mmm, buena naranja”. Eso es el Sierra i Fabra.

En una entrevista decía que hoy en día vivimos en un mundo egoísta y materialista, en el que nadie, o casi nadie, hace nada por los demás. ¿Cómo se puede fomentar la conciencia social de las personas y sobre todo la de los más jóvenes? ¿Qué papel puede jugar la literatura en este sentido?

La única solución es que cada cual haga lo que tiene que hacer en su lugar. O sea, la gente a veces piensa que si se muere de hambre un niño en Yemen, un ejemplo, o en Sumatra, no puede hacer nada. ¿Yo qué tengo que ver con Sumatra, con Java o con el Yemen? Bueno, a lo mejor acabas de tomarte una bolsa de patatas fritas, la tiras al suelo y esa bolsa acaba en una alcantarilla que la lleva al mar. En el mar, un pez que es tonto entra dentro, no sabe cómo salir y se muere ese pez. Y ese pez a lo mejor iba a desovar a otro lado del mundo un día. Y si no hay peces, ese niño se va a morir de hambre. Todo es una cadena. Todos estamos interactuados. Cuando revienta una central nuclear en Ucrania, como Chernóbil, aquí llega la polución del aire. En el aire no hay fronteras, no hay rayas en los países. ¿Por qué tengo una fundación en Colombia y no en México o en Sudáfrica? Porque ahí tenía amigos, en una ciudad con problemas, con la herencia del narcotráfico de Pablo Escobar. Tenía amigos que podían llevar la fundación, hablamos y la hice allí. Mi lema es: “Haz algo, donde sea, pero hazlo”. Lo he hecho en Colombia como lo pude haber hecho en otra parte. Casualidades de la vida, fue ahí. Entonces, haz algo donde sea, pero haz algo. O sea, la frase que dicen siempre los ecologistas y los del PETA: “Piensa globalmente, pero actúa localmente”. ¿Qué es lo que mejor sé hacer yo? Escribir. Pues escribo. Y hago lo que mejor puedo cada novela. Una novela sé que no va a cambiar el mundo, pero cambia a las personas. Un libro el mundo no lo va a cambiar. El mundo es como es. Pero cada libro que hago, y he vendido 15 millones de libros, sé que afecta a muchos lectores. Si ese lector aprende algo, crea una cadena, una cadena que acaba donde sea, pero es una cadena. Entonces yo no puedo pretender irme hoy en día con los de Greenpeace a salvar ballenas, ya no tengo edad para ir a salvar ballenas, pero doy dinero a Greenpeace para que vaya otro por mí. Médicos Sin Fronteras: no soy médico, no podría ir a curar negritos al África, pero doy un dinero a una ONG para que vayan allá. Pero ese dinero sale de que hago libros y los vendo. Por tanto, esa es la cosa: haz lo que sea en tu lugar, pero hazlo bien. No digas: “Ah, paso, no me importa”. No. Todos estamos vivos, tenemos un compromiso. La vida es un privilegio. Tengo una anécdota... Voy una vez a dar una charla y vuelvo al cabo de diez años a ese mismo lugar. Y viene un señor de noventa años y me dice: “Usted vino hace diez años y yo fui a verle. Hace diez años yo tenía ochenta años. Y pensaba: ‘Qué pena porque ahora esto de la informática me gustaría aprenderlo, pero con ochenta años, pa lo que me queda de vida ya...’ Y pensaba: ‘Ya que no tengo estudios me gustaría estudiar algo, pero con ochenta años, pa lo que me queda de vida... ¿ya, pa qué?’ Y usted nos dijo que, si estamos bien de aquí [apunta su cabeza] y el cuerpo resiste, vivir es un compromiso; que hasta que te mueres, tienes el deber de hacer algo. Si no, muérete ya, deja de respirar, deja tu hueco a otra persona que lo aproveche más. Si vives, estás vivo por algo. Solo tenemos una vida, es muy corta y se pasa volando. Y cuando te mueras, adiós, nunca más se sabrá de ti. Entonces, usted me dijo esto y oiga: tengo 90 años, he hecho una carrera, sé informática...”. No sé, me contó todo lo que había hecho. Y dice: “¿Sabe lo mejor? Que ahora tengo noventa años y ya no pienso: ‘Pa lo que me queda de vida’. Ahora voy a llegar a los cien, seguro, porque estoy con un buen ánimo...” A ese tío le cambié la vida, sin pretenderlo, simplemente porque mi entusiasmo, mi pasión le dijo lo que

necesitaba en ese momento: que estás vivo, que es un privilegio. Pues, tío, ¡vive! Es como yo entiendo la vida, como yo entiendo el hacer cosas. Haz lo que sea, pero hazlo bien. Hazlo bien en tu sitio, en lo que sea, e intenta no hacer daño a nadie. Puedes ser bueno o malo en un mismo día. Mira, recuerdo una vez, yo tenía un Porsche, un 911 Carrera, lo tuve treinta años. Bueno, pues, una vez recuerdo que había hecho algo muy bonito en la Fundación, me sentía bien, me sentía feliz, había ayudado a un montón de niños... Cogí el Porsche y me vine para casa. En una esquina apareció una anciana y me pidió limosna, por la ventanilla. Yo no llevaba nada encima, no llevaba nada, y le dije: “Lo siento, no llevo nada”. Entonces de repente hago así y veo al lado a otro tío, en un coche, que me estaba mirando, diciendo: “Qué hijo de puta, vas con un Porsche, estás forrado y le dices que no a una pobre anciana”. Y en ese momento pensé: “Vengo de sentirme bien y ahora me siento como una mierda porque han pensado que soy un hijo de puta”. O sea, en un mismo día puedes estar arriba y abajo. Entonces, ese equilibrio no es fácil. No es fácil. No llevaba nada encima, si no le habría dado un euro. Pero la imagen que di fue la del tío rico que no tiene buen corazón. Joder, es una cosa bastante complicada de razonar, pero bueno...

Una de las cosas que comparten el escritor y el traductor es que ambos se encuentran en un proceso continuo de aprendizaje. Como subraya en varias entrevistas, antes de ponerse a escribir, es fundamental documentarse. En el caso de *Nubes en el cielo*, en el que los protagonistas son cinco jóvenes con historias tan distintas a sus espaldas, ¿cómo lo hizo?

Lo del traductor es curioso. Los dos países donde tengo más obras traducidas son China y Corea. He vendido en China un millón de libros. Yo me imagino en China a un chino leyendo mis libros que son españoles, con un humor muy español, y pienso: “¿Cómo lo habrán traducido?” Porque los chistes son chistes de aquí, pero en China a lo mejor no. ¿Los habrán quitado? Y no lo sé. Así que me preocupa. Me han traducido a muchos idiomas, pero no tengo ni idea de lo que pone. Una vez, en Alemania, salió una crítica de un libro mío y ponía: “Es imposible que Sierra i Fabra escriba tan mal. El traductor es pésimo”. O sea, tenía que haber hecho algo el traductor. Entonces, ¿tu pregunta era...?

Como se documentó para *Nubes en el cielo*.

Fui a un colegio en el barrio de Sants, en Barcelona, y me dijeron que había niños de cincuenta y cinco países distintos. Me pareció exagerado. ¿Cómo se entienden? Porque muchos español no sabían. Venían de Afganistán, venían de Marruecos, venían de lugares rarísimos. ¿Cómo se entendían? Me pareció un tema muy interesante. En el caso de la chica bosnia, me inspiré en una amiga mía que había huido de Rumanía cuando estaba Ceausescu. O sea, cogí casos que yo conocía. Hay un niño chino; los niños chinos averigüé en aquel tiempo que eran los adoptados que tenían más problemas. Los chinos, se ve que le dan vueltas en la cabeza: ¿por qué yo estoy aquí?, ¿por qué tal y cual? Entonces periódicos, lo que yo había visto, la bosnia era una chica amiga mía... Son casos muy específicos, y los hice converger todos en una historia.

Entre los temas que aborda en *Nubes en el cielo*, destaca el de la libertad. ¿Qué es la libertad para usted y por qué le interesa tanto?

Porque yo nací en la dictadura. Cuando Franco muere, tengo veintiocho años. A mí me robaron el sexo. El sexo no existía. Cuando yo era joven, no existía. Eso estaba tabú, prohibido. Me

metieron en la cabeza todas las ideas religiosas: de Dios, no sé qué, el pecado, la culpa. El pecado y la culpa son inventos de las religiones. Yo no soy creyente. Lo siento, pero... El pecado y la culpa son armas de las religiones para tenerte controlado. No hay pecado, ni hay culpa. Hay libertad, bien o mal empleada. ¿Qué es la culpa? ¿Qué es el pecado? O sea, ¿por irte a la cama con alguien estás pecando? La libertad es libertad. Entonces claro, como vengo de un tiempo en el que mi infancia y mi juventud fueron horribles... En ese momento era un niño, no me di cuenta. Como adolescente trabajaba de día y estudiaba de noche, o sea, no vi los movimientos universitarios, no vi nada. Pero de repente muere Franco, me entero de que mi padre era hijo ilegítimo y no lo sabía, y te das cuenta de lo que te han robado. Te han robado un montón de cosas y ya es tarde para recuperarlas. Es tarde. Claro, creo en el amor. Yo soy una persona muy física, muy de abrazar, de sentimientos. No sé, soy muy apasionado, muy romántico. Como digo, creo que soy el último romántico que queda por aquí. Hago poesía y exploto, y bueno, no sé, es una forma de... La música es parte de mi vida y la siento. Por tanto, hoy en día siempre he intentado ser lo más libre que he podido y más ahora que estoy solo, o sea, no tengo nada. Bueno, es una cosa bastante fuerte, por tanto, claro que para mí la libertad es fundamental. Fundamental. Sin libertad, perdemos media vida.

Como sabe usted muy bien, ya que de niño lo vivió en su propia piel, la escuela a veces puede convertirse en un ambiente hostil. Además, suele decir que no tuvo a ningún maestro al que quisiera.

Era un infierno. Mi escuela era un campo nazi de exterminio con la Gestapo dentro. Era horrible. Maestros que se reían de mí, maestras que decían que era un inútil, el acoso escolar que sufrí, palizas... Es muy duro. Luego piensas: “Bueno, cada golpe que recibí me hizo más fuerte, me hizo más resistente, más duro”. Pero cuando lo estás sufriendo es duro. Yo tenía un sueño y ese sueño me hizo aguantarlo todo. Yo pensaba: “Voy a ser escritor, voy a ser mejor que tú, que tú y que tú”. Lo he sido y he sido mejor que ellos, pero en ese momento es muy... Era una escuela franquista, represora, pensamiento único... ¿Por qué John Lennon se convirtió en mi hermano mayor? Porque un día leí una frase de John que decía: “Yo era diferente, ¿por qué no lo veían?”, y pensé: “Coño, como yo”. Yo era diferente, ¿por qué no lo veían? No, si te salías un poco, si pensabas por tu cuenta, “¡chist! ¡Eh, ven aquí, al redil! Esta es una dictadura y has de pensar igual”. Coño, eso es muy duro.

Sin embargo, los protagonistas de *Nubes en el cielo*, a pesar de ser víctimas de acoso escolar por ser diferentes, alcanzan la libertad, o por lo menos así se intuye al final de la novela, justamente gracias a su profesora de lengua y al trabajo que ella les pide. ¿Es que la escuela puede representar tanto el infierno como la salvación?

A ver, que yo tuviera una profesora horrible no significa que hoy en día... Yo vendo muchos libros, ¿por qué? Porque hay maestros que los ponen como lectura. Debo parte de lo que soy a esos maestros. Vienen aquí, o voy a firma libros, y me lloran las maestras, me abrazan, pero llorando: “¡No te mueras nunca!”. Despierto sentimientos que me encanta que los sientan. ¿Sabes la de niñas que se me ponen llorando, pero pegadas a mí, llorando, que no puedo ni despegarlas? Pobrecitas, las quiero mucho. Te voy a enseñar una de hace diez días. Vas a ver tú el sentimiento de esta chica... Mírala. Primero hablamos, luego, mientras le firmo el libro, ya se pone a llorar. Mírala, una lágrima viva. Y tenía tú edad, o sea, veinte y pico de años. Llevaba cinco años esperando este momento y después de la espera se vino abajo, se derrumbó llorando,

pero llorando... Y me encanta, porque están vivas, y está bien que tengas sentimientos y no te contengas, que los demuestres y los saques. Y me encanta abrazar a una persona y decirle: “Tranquila, yo estoy aquí, estamos compartiendo un espacio”. Eso es muy bonito.

Y ya que está bastante familiarizado con el entorno escolar actual, ya que a menudo da charlas en los colegios. ¿Qué opina de la escuela de hoy en día? ¿Hay algo que cambiaría?

Sí, todo. Hay maestros, nunca hablaré mal de ellos, pero hay maestros que no leen libros y luego quieren que sus alumnos lean. Cuando me dice un maestro: “Hace veinte años que leemos tu libro *Campos de fresas*”, pienso: “¿Veinte años? Oye, que he hecho más libros, ¡eh!” Claro, ya lo tienen todo estudiado y medido. Si ponen otro libro, lo tienen que leer ellos y planificar otro tipo de examen. Entonces, claro, también a veces son muy vagos. Entonces fallan muchas cosas. A ver, tampoco te puedo dar opinión de todo porque... Hay escritores que opinan de todo, saben de todo; yo no sé nada. Me preguntan: “¿Cómo harías que la gente leyera más?” Si lo supiera, sería millonario, sería Elon Musk, ¡no fastidies! Si supiera cómo hacer que la gente leyera más, vamos, ni Bill Gates. No lo sé cómo hacer. ¿Qué hago? Hago buenos libros, o al menos creo que son buenos, y ya está; ese es mi trabajo. Está un editor que los edita, luego está la librería que los vende y el maestro que los pone. Si cada cual hace su trabajo, esta cadena... Si uno falla, pues falla algo. Así que no tengo respuesta para todo. Lo que sé es que las escuelas no van bien, no funcionan de ninguna forma.

Según Walter Benjamin, la traducción es una manera, aunque provisional, de enfrentarse con lo ajeno. ¿Cree usted que con la literatura pasa lo mismo? Si es así, un libro como *Nubes en el cielo* alberga un potencial increíble y puede tener un gran impacto en los jóvenes, ya sean inmigrantes o no. ¿Qué opina al respecto?

Sí, pero no sé si es enfrentarte con algo... Tú, cuando traduces un libro mío como este, que es una novela que tiene una esencia, de entrada, tienes que intentar meterte aquí dentro [apunta su corazón]. Mira, te pongo un ejemplo. En el año 73, hace cincuenta años, muere Víctor Jara. Víctor Jara era un cantante chileno, el tipo más popular, cantaba canción popular. Hay un golpe de Estado, Pinochet toma el poder, cambia en Chile todo el gobierno y a Víctor Jara le cogen y le matan de cuarenta y cuatro balazos. Y antes le machacan las manos con una escopeta y le dicen: “¡Toca la guitarra ahora, mamón! ¡Toca la guitarra ahora!”. O sea, le matan. Cuando yo supe esta historia, yo era un rockero, pensé: “Coño, ¡qué historia más fuerte!”. Y un día dije: “Escribiré esa historia para que la gente joven del futuro la conozca”. Pasaron veinticinco años. En el año 98 de repente digo: “Joder, hace veinticinco años que mataron a Víctor Jara y aún no he cumplido mi palabra, aún no he hecho su vida”. Y ese verano me encerré y lo escribí de un tirón, lo vomité. Pero claro, en esos veinticinco años había conocido a su viuda, a sus hijas, a su grupo, a sus amigos... Tenía información y de alguna forma me metí tan dentro de Víctor Jara... Cuando acabé el libro se lo envié a su viuda, a Joan Jara, que murió hace una semana o dos semanas. Por cierto, el libro lo acabé el mismo día que hacían veinticinco años de su muerte, el 16 de septiembre. Bueno, hago el libro y se lo mandó a Joan Jara, a su viuda, y le digo: “Joan, he hecho esto, me he metido en la piel de tu marido, pero claro, yo sé que te decía ‘m’hijita’, pero no sé si te lo decía a todas horas, no sé si he hecho bien, si he hecho mal, si falta algo, si sobra algo”. Digo: “Mira, por favor, nunca lo he hecho, pero lo que no te guste, lo tachas; lo que te parezca que falta algo, me lo dices; y si el libro no te parece bien, yo no lo publico, porque por respeto a Víctor quiero que sea una obra que la gente joven la conozca”. Sabes lo

que es recibir al cabo de quince días una carta diciendo: “Jordi, no te he tocado nada. Has conseguido meterte en la piel de Víctor. Leía el libro y estaba asombrada, era como si estuvieras allí mirándonos a los dos. He visto mi vida desde un espejo, porque veía que era desde fuera, pero es que realmente no sé cómo lo has hecho. Pero lo has clavado, o sea, gracias porque ese libro es maravilloso”. Que te diga la viuda esto... Nunca me habían hecho un elogio igual. Quiero decir que conseguí ser Víctor Jara. Esto para un artista es muy especial. Hace años, cuando escribí *En un lugar llamado Tierra*, ese de ciencia ficción que te he dicho antes, hay un momento del libro en el que la máquina, Balhisay 1-15, tiene 500 años, se queda sin energía, cae al suelo y se está muriendo. La máquina dice: “Me estoy muriendo, mi energía se debilita. Todo lo que sé desaparecerá, mis conocimientos se perderán”. No lo puede creer, entonces se rebela, coge la energía, se levanta otra vez y bueno... Eso eran dos páginas del texto. Cuando acabé de escribirlo, empecé a llorar, a sudar, el corazón me iba a mil: me di cuenta de que durante esa media hora yo había sido una máquina. Yo creo que el corazón dejó de funcionar. Y mira si es fuerte este capítulo que, el día que lo leyó mi mujer, de repente veo que se pone a llorar y le digo: “¿Qué te pasa?” Dice: “No sé, pero estoy leyendo algo que me está afectando mucho”, y le digo: “¿No será este capítulo?”. Lo era. Mi mujer también lo captó. Esa fuerza del artista es algo que no se puede explicar. Es como el volcán que explota y dices: “Coño, ¿cómo ha sido?”. Entonces te cuento esto para que veas que un traductor, que le llaman traductor-traidor, simplemente coge algo y tiene que... Puede ser algo frío, traducirlo, tal y cual, pero un libro con unos sentimientos, tienes que tener sentimientos también tú y estar en conexión con esos sentimientos, a través del libro y a través de mí. Y a lo mejor es bueno que me hayas conocido porque vas a interpretar mucho mejor la esencia, lo que te estoy diciendo. Oirás mi voz, verás mi cara. Todo eso es importante. Y eso fluye a través del amor. Yo creo mucho en el amor. El amor es algo esencial, y yo me enamoro cada día. Me enamoro de ti porque eres guapísima, me enamoro de lo que eres porque eres joven y veo tu libertad y tus ganas de hacer cosas. Esto es amor. Es un amor, no sé, esencialmente bello, armónico, llámalo como quieras, pero yo lo veo así.

¿En general, hay mucho de Jordi en sus personajes? Yo, al leer *Nubes en el cielo*, encontré varias similitudes entre los cinco protagonistas y su historia personal y, sobre todo, su manera de entender la vida...

La manera de entender sí, pero mi vida no creo que esté ahí. La manera de entenderla sí: mis ideas, lo que yo creo, lo que yo defiendo, por lo que lucho... eso sí que está. Leyendo *El manantial*, me hice un código ético. Son cinco palabras: paz, amor, respeto, honradez y esperanza. Eso sale en todos mis libros. Paz porque soy pacifista; he sido jipi, pelo largo, tal y cual, y además sufrí violencia. Amor: como te he dicho, el amor es esencial; yo me enamoro cada día de muchas cosas. Respeto: si nos respetamos, aprendemos a entendernos. Honradez: mira cómo está el mundo de mal porque no hay honradez; todo es egoísmo, corrupción... Y luego esperanza, porque no creo en nada, así que ¿en qué creo? En mi vida, en dos manos; solo tengo esto. Mañana vuelvo a levantarme y seguiré escribiendo. Y cuando muera, adiós. Eso está en toda mi obra, por tanto, evidentemente eso se transmite en mis libros. Pero no mi vida; mi vida, como te he dicho antes, no creo que le importe a nadie.

Su obra ha sido traducida a más de treinta idiomas. ¿Cómo vive la experiencia de ser traducido?

Es muy raro porque, te digo, si yo fuera un autor súper famoso, como Mario Vargas Llosa, que sabe quién es su traductor en cada lengua y lo controla... pero yo escribo muchísimo, publico muchísimo y me traducen en todas partes. Ahora me han traducido este año dos libros al georgiano. Tú ves un libro en georgiano y no entiendes nada. Es como un jeroglífico. Entonces, claro, no sé lo que pone ahí. Yo sé lo que he escrito, pero no sé lo que pone ahí, no tengo ni idea. Y ni soy tan importante como para exigir un traductor, saber lo que pone o conocerlo. Mira, ¿me han traducido? Gracias, tú, pero no tengo ningún dominio sobre esto. Pero no, no veo que el traductor sea un traidor, cada cual tendrá su idea. Yo pienso que es una persona que hace un trabajo y obviamente, si es bueno, tiene que interpretar la esencia de otra persona que no conoce y que tiene que interpretar a través de su libro. Entonces, bueno, depende del traductor que lo haga honestamente o lo haga rápido para ganar un dinero o se involucre. Depende.

¿Qué opina de la relación autor-traductor? Me imagino que con idiomas como el chino o el coreano será más difícil, pero, en el caso de idiomas más cercanos, como pueden ser el italiano o el inglés, ¿alguna vez ha participado en el proceso de traducción de una obra suya?

No, nunca, en ninguna. A veces lo leo, me encanta el italiano. Cuando voy a Italia, después de una semana, ya lo hablo. A veces no lo entiendo, pero a veces yo lo hablo. Me encanta la forma de hablar, la cadencia, la música. Eso me gusta mucho. Bueno, yo creo que es el país en Europa al que más he ido, junto con Inglaterra, claro, por la música.

Jordi, Ud. nació en la Barcelona de la posguerra, en una época marcada por la dictadura, lo que implicaba, entre otras cosas, no poder expresarse en catalán. ¿Qué repercusiones tuvo la prohibición de este idioma en su trayectoria como escritor y en su obra?

Hombre, claro que afectó mi trayectoria, solo escribo en castellano. En catalán empecé con cuarenta años, en catalán soy mucho más lento. En castellano soy súper rápido, pero en catalán soy mucho más lento. Cuando lo hago en catalán, tardo el doble. Claro, no me interesa, a veces lo hago primero en castellano y luego me lo traduzco, pero me hace falta un corrector todavía, porque aún hago faltas en catalán. Lo hago muy bien, pero hago faltas. Claro, toda mi educación fue castellana: en la escuela, todo, todo, todo... Y te digo, Franco muere cuando yo tengo veintiocho años, y entonces ya había publicado un montón de libros. Por tanto, claro que me perjudicó. No soy un catalán escribiente; escribo, pero soy castellano básicamente. Mala suerte.

Como la mayoría de los catalanes, es usted bilingüe. A la hora de escribir una novela, ¿suele plantearse si emplear el castellano o el catalán? ¿De qué depende su elección?

No, si es por rapidez, en castellano, luego me lo publican en las dos lenguas. En catalán tengo doscientos libros; la mitad la he hecho yo, la otra mitad me la han traducido. Luego ponen “traducido por...” y ya está.

En el caso de obras suyas escritas en castellano y posteriormente traducidas al catalán o viceversa, ¿alguna vez ha experimentado la autotraducción?

Sí, sí, claro, a veces me lo traduzco yo.

¿Qué es lo que hace un Sierra i Fabra y que por lo tanto el traductor debería procurar mantener en su traducción a otro idioma?

Bueno, los catalanes me conocen, por lo tanto, saben cómo soy. Me quieren, me respetan, hay cierta admiración. Para mucha gente traducir un libro mío es como un honor. O cuando un día alguien dibuja un libro mío –que yo nunca me meto, nunca he elegido quién va a dibujar un libro mío, eso es la editorial, tengo mucho respeto para otro artista que no sea yo–, pero a veces lo leo: “Uy, voy a dibujar un libro de Sierra i Fabra, ¡qué honor!”. Vale, pues, fantástico, que lo vean como un honor me parece genial. Pero en el tema de la traducción, bueno, por lo general me traduce siempre la misma persona, por lo general, la conozco, somos amigos y ya está. No hay mucho más que decir.



CAPITOLO II

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

Il presente capitolo è dedicato all'analisi di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, la cui traduzione integrale verrà proposta nel terzo capitolo. Non si tratta di un'opera tra le più note di Sierra i Fabra, ma, come affermato dall'autore stesso il giorno dell'intervista che mi ha rilasciato (§ 1.6), “cuando se llega a un autor, da igual el libro por el que se llegue. Si te gusta el autor, luego lees más libros de ese autor. Lo bueno es llegar, aunque sea con una obra pequeña o minoritaria”.

L'analisi che segue si basa sul metodo proposto da Lluch e Sanz Tejeda (2021) per lo studio delle opere destinate a un pubblico giovanile. Tale metodo prevede tre livelli d'analisi: 1) Analisi della comunicazione letteraria; 2) Analisi paratestuale; 3) Analisi discorsiva.

2.1. Analisi della comunicazione letteraria

Il primo livello d'analisi si focalizza sul contesto della comunicazione letteraria, ovvero “el tipo de actores y las funciones que realizan, y cómo influyen en la propuesta de contenido y formato, es decir, de relato y de libro” (*ibid.*: 23). Ciò comporta tenere conto di fattori quali casa editrice, formati disponibili, genere di appartenenza, ecc.

2.1.1. Storia editoriale

Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo) è un romanzo realista di Jordi Sierra i Fabra pubblicato nel 2022 da SiF Editorial, un progetto editoriale avviato dalla Fundació Jordi Sierra i Fabra nel 2017 per mettere a disposizione dei lettori i classici più amati dello scrittore catalano, recuperando e pubblicando in versione cartacea e digitale alcune opere fuori catalogo della sua sconfinata produzione. Il ricavato delle vendite è destinato a finanziare le attività portate avanti dalla fondazione stessa.

Il volume oggetto di quest'analisi costituisce, quindi, la seconda edizione di un'opera pubblicata in castigliano e in catalano da Intermón Oxfam, nel novembre del 2008, con il titolo *Nubes en el cielo/Núvols al cel*. La casa editrice, fondata dall'omonima ONG barcellonese e purtroppo costretta a chiudere i battenti in seguito alla crisi del 2011, aspirava a promuovere il dibattito circa gli squilibri mondiali e la solidarietà. Mediante le sue pubblicazioni, Intermón Oxfam intendeva raggiungere ogni strato della società, in particolare ragazzi e bambini, grazie

a collane destinate a un pubblico giovanile.¹

Proprio all'interno di una di esse, nello specifico la collana Nadhari Joven, diretta e firmata dallo stesso Jordi Sierra i Fabra, prende vita *Nubes en el cielo*. Il 21 maggio 2007, come di consueto, lo scrittore prepara la minuziosa scaletta e, nell'ottobre dello stesso anno, in meno di dieci giorni, la trasforma nel primo romanzo della collana.

L'idea di Nadhari Joven viene a Cristina Concellón, responsabile editoriale dell'ONG Intermón Oxfam, che, nel 2007, ne propone la creazione allo scrittore catalano. La collana nasce con lo scopo di avvicinare i giovani a nuove realtà e culture, e di aiutarli a comprendere la pluralità e la complessità di un mondo sempre più globale.²

I quattro romanzi che ne fanno parte affrontano tematiche vicine all'opera di sensibilizzazione svolta per anni dalla casa editrice.³ A *Nubes en el cielo*, segue, nell'aprile del 2009, *Película virgen (Cuentos perversos)*, una raccolta di storie realmente accadute ambientate nei più disparati angoli del mondo. Sierra i Fabra racconta di bambine condannate alla morte o all'oblio per il solo fatto di essere donne, di bambini la cui vita è segnata da un destino già scritto, di problemi ambientali, umani e personali che affliggono i giovani e il pianeta. I due romanzi restanti, invece, sono opere antecedenti a *Nubes en el cielo* e recuperate a posteriori. Si tratta di *Kaopi* (1990) e *Noche de luna en el Estrecho* (2011) (§ 1.5).

2.1.2. Genere di appartenenza

Se si prendono in considerazione la collana di appartenenza e la trama di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, si giunge alla conclusione che l'opera trovi posto all'interno della letteratura multiculturale per l'infanzia e per ragazzi, “[...] una literatura que presenta o que pone en contacto varias culturas en un mismo contexto socio-histórico y con unos personajes generalmente infantiles o juveniles” (Marcelo Wirnitzer, 2007: 63).

Partendo dal caso concreto della letteratura multiculturale per l'infanzia e per ragazzi in lingua tedesca, Marcelo Wirnitzer individua una serie di caratteristiche che accomunano queste opere e che si riscontrano anche in ambito ispanofono.

Per quanto riguarda il contenuto, la studiosa sostiene che si affrontino tematiche piuttosto circoscritte, che, in linea generale, ruotano attorno ai problemi dei protagonisti. Questi problemi

¹ Cfr: <https://www.europapress.es/epsocial/cooperacion-desarrollo/noticia-historia-dos-hermanos-vendidos-tio-red-trafico-menores-eje-ultimo-libro-edita-intermon-20100301150643.html> [Ultimo accesso: 19/01/2024].

² *Ibid.*

³ Cfr: https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/2355_d_Recomendaciones_ongs.pdf [Ultimo accesso: 19/01/2024].

possono derivare da differenze culturali o da episodi di xenofobia, emarginazione, ecc. Nello specifico, Marcelo Wirnitzer (*ibid.*: 63-64) identifica due categorie:

- 1) *Gastarbeiterkinder*: sono libri che trattano da vicino i problemi dei figli di immigrati, che vivono a cavallo fra la cultura dei genitori e quella dei compagni di classe. Spesso sono emarginati dai coetanei e si trovano in conflitto con i propri familiari che non si spiegano il loro desiderio di integrazione, di accettazione della nuova cultura. Per questo motivo, a volte sono portati a disfarsi delle usanze dei genitori.
- 2) *Kopfmädchenbücher*: questi libri fanno riferimento ai problemi vissuti da bambine e ragazze di origine musulmana costrette a portare il velo. La loro è una cultura patriarcale e maschilista, in forte contrasto con quella occidentale, più tollerante e liberale nei confronti delle donne e del loro ruolo all'interno della società. Il divario tra le due culture spesso porta le giovani protagoniste a prendere le distanze dalle tradizioni e dai valori del proprio Paese d'origine.

Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo) si inserisce perlopiù all'interno della prima categoria. Tuttavia, come si vedrà in seguito, le storie di Fátima e di Amira costituiscono un chiaro esempio di quanto descritto nella seconda.

Marcelo Wirnitzer (*ibid.*: 64-65), inoltre, mette in luce alcune caratteristiche che contraddistinguono questi giovani protagonisti e che permettono di identificare un'opera come appartenente alla letteratura multiculturale per l'infanzia e per ragazzi:

- Futuro incerto: nella maggior parte dei casi, si emigra per motivi economici, politici e religiosi, nella speranza di migliorare la propria qualità di vita, solitamente umile e precaria. L'arrivo a nuovi lidi, tuttavia, non garantisce il raggiungimento di questo obiettivo, soprattutto in caso di immigrazione clandestina. Tale insicurezza economica si riscontra anche nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi.
- Identità culturale frammentata: la presenza di una nuova cultura, dominante nel Paese di accoglienza, implica che i figli di immigrati convivano con due culture diverse che, per alcuni aspetti, sono agli antipodi. I protagonisti di questo genere letterario, quindi, sperimentano sulla propria pelle le differenze esistenti tra le due culture, trovandosi spesso in una situazione di insicurezza, disorientamento culturale e solitudine.
- Discriminazione da parte della cultura dominante: i problemi di integrazione che si verificano di frequente sono in parte causati dal comportamento discriminatorio adottato da chi appartiene alla cultura dominante. Si tratta di una duplice discriminazione:

sociale, soprattutto nei confronti degli immigrati in cerca di un lavoro e con uno status economico inferiore, e culturale, dovuta alla mancata comprensione delle differenze che caratterizzano la cultura minoritaria.

- Limiti sociali: tra i fattori che ostacolano gli immigrati da un punto di vista sociale si trovano il divario linguistico, che complica la loro integrazione e il conseguimento di un lavoro, la burocrazia e i problemi economici a cui devono fare fronte.
- Disparità a livello di istruzione: un altro problema dei figli di immigrati sono le discrepanze tra il nuovo sistema scolastico e quello del proprio Paese d'origine, problema accentuato dalle scarse opportunità di integrazione offerte all'interno del nuovo contesto educativo. Inoltre, può succedere che i genitori immigrati neghino l'accesso all'istruzione ai propri figli.
- Creazione di ghetti e di subculture: gli immigrati bisognosi di aiuto tendono a rivolgersi a persone appartenenti alla loro cultura, formando ghetti e subculture che disincentivano la loro integrazione e preservano le usanze e i valori del Paese d'origine.

Eccezion fatta per la disparità a livello di istruzione, sono tutte caratteristiche che si possono riscontrare nei cinque protagonisti di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* e che emergeranno nel corso del presente capitolo.

Infine, per quanto riguarda la trama delle opere classificabili come letteratura multiculturale, Marcelo Winitzer (*ibid.*:81) evidenzia due tendenze principali:

- 1) Situazioni di multiculturalità che si producono perché i personaggi e i loro genitori appartengono a una cultura diversa e approdano in un Paese nuovo caratterizzato da una nuova cultura.
- 2) Situazioni di multiculturalità che si producono perché i personaggi sono cresciuti nello stesso contesto in cui vivono, ma uno o entrambi i genitori appartengono a un'altra cultura.

Come si illustrerà successivamente, nel romanzo oggetto di quest'analisi si verifica la prima situazione.

Ampliando la prospettiva, e tenendo presente quanto detto in precedenza circa l'impegno sociale che traspare nell'opera di Sierra i Fabra (§ 1.5), *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* rappresenta un esempio calzante di letteratura etica:

La literatura ética es aquella literatura que, lejos del moralismo dogmático, descubre al lector la complejidad del mundo y del comportamiento humano y

apela a la concienciación y al compromiso; es literatura comprometida que compromete al lector. (Sánchez Vera, Moreno Verdulla, 2005: 638)

In accordo con Sánchez Vera e Moreno Verdulla (*ibid.*), il termine letteratura etica, o letteratura impegnata, assume spesso una connotazione negativa, dovuta al fatto che, in questo tipo di opere, prevale la tendenza a insistere maggiormente su che cosa si comunica piuttosto che su come lo si comunica, a prestare più attenzione al contenuto rispetto alla forma, al messaggio piuttosto che al codice. Di conseguenza, nei casi più estremi, i giovani lettori si trovano a voltare le pagine di una letteratura panflettistica:

[...] cuando el fin didáctico queda por encima del estético, deja de ser auténtica literatura [...] la literatura nunca puede ser una doctrina, ya sea para defender el sistema establecido, ya sea para cambiarlo. [...] Su calidad, el cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario, tiene siempre que estar por encima de la intención de enseñar una lección determinada. (Tejerina Lobo, 2008: 65-69)

Come accennato in precedenza, non è questo il caso di Sierra i Fabra, che rifugge ogni sorta di strumentalizzazione della letteratura: “No me planteo hacer libros para dar lecciones o hacer moralina. No soy un maestro; yo cuento historias” (in Blanc, 2019). Per lo scrittore catalano, un libro è prima di tutto “entretenimiento”⁴; solo in un secondo momento entra in gioco il “juguito de la naranja” (§ 1.6), ovvero l’essenza del libro stesso, ciò che porta chi legge a riflettere o ad agire. È proprio questo “juguito de la naranja”, sempre presente, anche se in filigrana, a fare da cardine all’autentica letteratura etica:

Muchas son las funciones que tiene la literatura y una de ellas es la de conmover al lector, entendiendo “conmover” en su doble acepción de *emocionar y poner en movimiento*. Un buen libro nos va a emocionar, nos va a llegar a los sentimientos, a la mente y al corazón, pero además, puede hacer que nos pongamos en movimiento, que reaccionemos, que actuemos. Todos los libros no nos conmueven de igual manera; la literatura estética nos emociona, la literatura ética nos pone en movimiento. (Sánchez Vera, Moreno Verdulla, 2005: 638)

Nel caso di Sierra i Fabra, “la luz que [la palabra escrita] despierta en el lector” (Sierra i Fabra, 2000b) è in parte dovuta alla capacità dello scrittore catalano di far sì che il lettore si immedesima nel protagonista dell’opera, un fenomeno che la teoria della letteratura ha denominato “patetismo”:

Este patetismo, entendido en sentido literario y no común, es un fenómeno corriente por medio del cual el lector va a acompañar el sentir profundo del

⁴ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=408&lang=es [Ultimo accesso: 21/01/2024].

personaje, sentirá su dicha o su desgracia, compartirá risas o lágrimas, en definitiva, el lector borrará por un momento su propio espacio y tiempo para compartir el creado por el artista y sentir como sienten los personajes, o como siente el personaje con el que se identifica. (Lorente Muñoz, 2011: 134).

Anche la filosofa americana Martha Nussbaum riconosce il potenziale di questo espediente narrativo, sostenendo che sono proprio le vicende umane (e non le statistiche o i dati) a consolidare le abilità necessarie per assicurare una vera democrazia, poiché aiutano a “imaginar con sensibilidad los problemas de los demás” (in Arizpe, 2012: 45).

La letteratura etica aspira quindi a “[...] hacernos felices, pero también ayudarnos” (Sierra i Fabra, 2000b). Un aiuto che, nel caso più concreto della letteratura multiculturale per l’infanzia e per ragazzi, si manifesta “[...] como ‘un regalo de espacio’ para encontrarse no sólo con uno mismo sino también con ‘el Otro’” (Petit in Arizpe, 2012: 45).

Da una parte, infatti, i protagonisti di queste opere possono fungere da specchio per i figli di immigrati, dimostrando loro che non sono soli, aiutandoli a comprendere la situazione di cambiamento, d’instabilità che si trovano ad affrontare e spronandoli a sognare altri mondi possibili. In particolare, la lettura può favorire il processo di ricostruzione identitaria:

[...] a través de la lectura de las obras literarias, los adolescentes pueden conjugar en su interior varios universos culturales, pueden hilvanar eslabones de su propia historia y de su cultura de origen, pueden apropiarse también de otra cultura y pueden asumir pluralidad de pertenencias, porque las culturas se encuentran, se fecundan, se alternan y reconfiguran. (Calvo Valios, 2015: 83)

Dall’altra, invece, la letteratura multiculturale può aiutare i giovani ad ampliare i propri orizzonti, portandoli ad abbracciare l’Altro e la sua diversità, testimonianza della ricchezza culturale del genere umano. In questo modo, si incoraggiano il rispetto, la tolleranza e l’integrazione, e si prevengono episodi di xenofobia e di emarginazione.

La letteratura multiculturale, quindi, si rivela un alleato prezioso “para que, finalmente, no sea sólo la literatura la que acoge, sino el lector, migrante o no, que acoge a la literatura y así, al mundo” (Arizpe, 2012: 45), perché, d’accordo con Vargas Llosa,

[n]ada enseña mejor que la literatura a ver, en las diferencias étnicas y culturales, la riqueza del patrimonio humano y a valorarlas como manifestación de su múltiple creatividad. Leer buena literatura es divertirse, sí; pero también aprender, de esa manera directa e intensa que es la de la experiencia vivida a través de las ficciones, qué y cómo somos, en nuestra integridad humana, con nuestros actos y sueños y fantasmas, a solas y en el entramado de relaciones que nos vinculan a los otros. (in Margallo González, 2012: 165)

2.2. Analisi paratestuale

Il secondo livello d'analisi proposto da Lluch e Sanz Tejada è dedicato al paratesto, costituito da “todos aquellos documentos que hablan del relato sin ser el relato” (2021: 30). Si tratta, quindi, di tutti quegli elementi di contorno che, pur variando in estensione e aspetto, completano il testo. Infatti, rifacendosi agli studi di Genette (1989), al quale si deve la teoria del paratesto, Crisafulli osserva:

nessun testo può condurre un'esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, “nella sua nudità”, ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell'autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l'uno non può essere separato dall'altro. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali [...] sono un vero e proprio “biglietto da visita” del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell'indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l'interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di “elemento opzionale”, bensì nell'accezione di “elemento che da compiutezza al testo”, rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito. (2005: 449-450)

L'analisi del testo di partenza non può dunque esimersi dal prendere in considerazione elementi come prologo, dediche, epigrafi, immagini, note, copertina e quarta di copertina, che, in quanto “vestibolo”, per dirlo con Borges (in Genette, 1989: 4), si rivelano in grado di influenzare il lettore circa il proseguimento della lettura. In una prospettiva traduttologica, gli elementi paratestuali sono quindi da considerare di importanza pari a quella del testo stesso.

Prima di procedere all'analisi del paratesto, è opportuno fare un'ulteriore precisazione. Come illustrato da Genette (1989: 6-7), il campo spaziale del paratesto si suddivide in peritesto ed epitesto. Il primo è costituito dagli elementi paratestuali presenti all'interno del volume, come le note, le introduzioni, le postfazioni, la quarta di copertina, le note biografiche sull'autore, le epigrafi, le fascette, le sovraccoperte, ecc.; l'epitesto, invece, è formato dai messaggi privati o pubblici, relativi a quel testo, che compaiono all'esterno del libro, come le interviste all'autore, gli epistolari, le pagine di diario, le recensioni, ecc.

Data l'assenza di un consistente apparato epitestuale, la presente analisi sarà circoscritta agli elementi peritestiuali di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*.

Se un libro riesce a catturare l'attenzione di un lettore, nella stragrande maggioranza dei casi è grazie alla copertina, poiché “[e]s lo primero que ve el comprador en el parador de las novedades o cuando entra en un parador virtual (sea el portal de una biblioteca, una librería

virtual, un blog o medio social)” (Lluch, Sanz Tejada, 2021: 40). La copertina “es el paratexto que más información acumula: el nombre del autor, del ilustrador o del traductor, el título, la ilustración, el nombre y el anagrama de la colección y de la editorial” (*ibid.*).

L’elemento dominante della copertina di *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*) è l’illustrazione, che “a menudo representa la parte central de la narración (o el protagonista o una escena importante)” (*ibid.*). In questo caso, l’illustrazione non rappresenta i protagonisti in prima persona, ma fornisce comunque un chiaro indizio circa la loro età. Infatti, la copertina è costituita da un collage di fotografie in bianco e nero che ritraggono quattro ragazzini. Si tratta di fotografie ritagliate che, accostate l’una all’altra, danno quasi l’impressione di formare un solo volto. Le immagini che occupano la metà superiore raffigurano due bambini: del primo, a sinistra, si scorge soltanto l’occhio destro, rivolto all’insù; del secondo, a destra, sono visibili il naso e l’occhio sinistro, che, attraversato da un

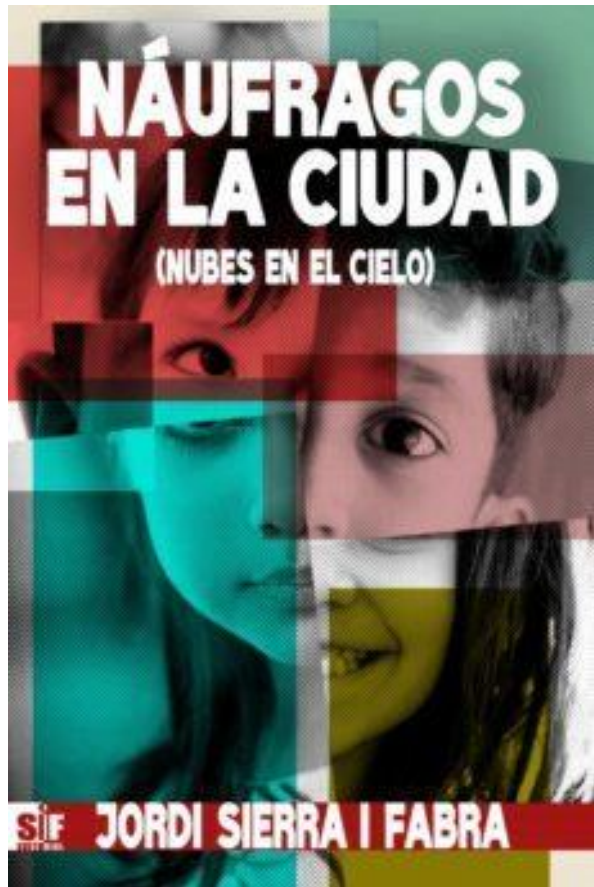


Figura 1: copertina dell'opera

velo di tristezza, fissa il lettore quasi implorandolo. La metà inferiore della copertina, invece, presenta le fotografie di due bambine: la prima, a sinistra, ritrae la parte destra di un volto femminile, dal mento fino alla rima inferiore dell’occhio, e trasmette una certa serietà; la seconda, a destra, raffigura la parte sinistra di un altro viso, dal mento al naso. A differenza delle precedenti, quest’ultima immagine, caratterizzata dal sorriso radioso della sua protagonista, infonde allegria e spensieratezza e sembra incarnare quel barlume di speranza sempre presente nell’opera di Sierra i Fabra. I cinque riquadri di colore rosso, rosa e delle varie tonalità di verde sovrapposti al collage di fotografie, inoltre, completano l’illustrazione e conferiscono un certo dinamismo alla copertina.

Un altro elemento di spicco è il titolo, che campeggia in alto. Scritto in bianco, in stampatello maiuscolo, è costituito da due parti: la prima, di dimensioni maggiori, è disposta su due righe; la seconda, tra parentesi tonde e di grandezza inferiore, è distribuita su una sola riga e consiste

nel titolo originario dell'opera, edita per la prima volta da Intermón Oxfam nel 2008. Come sottolineano Lluch e Sanz Tejada,

el título del relato tiene como destinatario principal el comprador y cumple diferentes funciones: la identificación, ya que la obra adquiere identidad a partir del título, es decir funciona de manera similar al nombre propio en las personas; la descripción cuando aporta información sobre la temática o el género del texto; o la función connotativa, cuando pretende seducir al comprador. (*ibid.*: 45)

Nel caso di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, il titolo adempie a tutte e tre le funzioni citate dalle studioso. Innanzitutto, identifica l'opera. In secondo luogo, fornisce informazioni circa le vicende narrate: dal titolo, il lettore può facilmente intuire che il libro gira attorno all'arrivo travagliato dei protagonisti in un contesto cittadino, come lascia presagire l'immagine del cielo coperto di nuvole. Infine, aspira anche a invogliare il lettore all'acquisto, servendosi di un linguaggio particolarmente espressivo: mediante l'uso di una metafora, infatti, i protagonisti sono paragonati a dei naufraghi, accentuando così l'empatia nel lettore.

Da ultimo, in basso, la copertina è attraversata orizzontalmente da una banda di colore rosso, al cui interno, scritto in bianco, in stampatello maiuscolo, è riportato il nome dell'autore. Allineato alla sua sinistra, in bianco e in rosso, si trova il logo della casa editrice.

Sul dorso, di color sabbia e rosso, sono riportati il nome dell'autore e il titolo dell'opera, entrambi in verde acqua e in stampatello maiuscolo.

Nella quarta di copertina, in alto, sempre in verde acqua e in stampatello maiuscolo, si trova il titolo dell'opera, distribuito su due righe. Segue una sinossi concisa del libro, questa volta in rosso su sfondo color sabbia:

Sonja Terarika, Amira Husein, Fátima Raish, Sergio Ripoll y Roberto Quiles son cinco jóvenes que coinciden en una escuela española. Cuatro son emigrantes escapados de la violencia de sus orígenes y uno es adoptado. Los cinco se hacen preguntas, los cinco conviven con una cultura que no es la de sus padres y han de hablar una lengua que no es la de sus orígenes. Una profesora tratará de aglutinar sus emociones para encauzar sus nuevas vidas. Una novela profundamente emotiva basada en hechos reales.

Scendendo verso il basso, a sinistra, una foto in bianco e nero che ritrae un Sierra i Fabra pensieroso. Al suo fianco, con un'alternanza di bianco e rosso, si ripete il logo della casa editrice, seguito dal nome dell'autore in verde acqua e in stampatello maiuscolo. A continuazione, sempre in rosso su sfondo color sabbia, un breve testo in merito alla traiettoria letteraria di Sierra i Fabra:

Jordi Sierra i Fabra (Barcelona 1947) publica su primer libro en 1972. Ha escrito más de 500 obras, ha ganado más de 50 premios literarios a ambos lados del Atlántico y ha sido traducido a 30 lenguas. Cuatro veces candidato al Premio Andersen y cinco al Astrid Lindgren hasta 2022, en 2007 recibió el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil y en 2013 el Iberoamericano por el conjunto de su obra. También mereció la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2017 y la Creu de Sant Jordi en 2018. Sus ventas alcanzan los 14 millones de libros en 2022.

Por su compromiso ético y social, en 2004 crea la Fundació Jordi Sierra i Fabra en Barcelona y la Fundación Taller de Letras Jordi Sierra i Fabra en Medellín (Colombia). Desde entonces concede anualmente el premio que lleva su nombre a escritores menores de 18 años. En 2010 sus Fundaciones recibieron el premio internacional Ibby-Asahi de Promoción de la Lectura y en 2015 la Medalla de Honor de Barcelona. www.lapaginaescrita.com es la revista literaria de las Fundaciones.

La quarta di copertina è da considerare di importanza pari a quella della copertina, in quanto, pur facendo ancora parte del peritesto, possiede una significativa dimensione epitestuale, come sottolinea Elefante:

il testo che [vi] si trova all'interno [...] è legato sia alla produzione sia alla ricezione [...] [e] fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritestuale, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione [...] legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto. (2012: 143)

Di conseguenza, l'obiettivo dei due brevi testi presenti nella quarta di copertina e sopra riportati non è solamente quello di contestualizzare le vicende narrate e presentare l'autore, ma anche di suscitare la curiosità di chi ha il libro tra le mani, invogliandolo a leggere la storia e, quindi, ad acquistarlo. Per riuscire in tale proposito, si fa leva su diversi fattori. Nella sinossi si instaura una connessione con i potenziali lettori, che, come i protagonisti, molto probabilmente "se hacen preguntas" e hanno familiarità con il contesto scolastico, che fa da sfondo alle vicende narrate. Inoltre, si fa uso di espressioni evocative, come "aglutinar sus emociones", "encauzar sus nuevas vidas", "novela profundamente emotiva", ecc. Nel testo sull'autore, invece, si cattura l'attenzione dei possibili lettori evidenziando con particolare enfasi i numeri da capogiro di Sierra i Fabra, alcuni dei più prestigiosi premi ricevuti nel corso degli anni e l'impegno sociale dello scrittore.

Un altro elemento paratestuale degno di nota è la dedica, che campeggia su una pagina bianca antecedente il primo capitolo. Sebbene di solito la dedica sia simbolo di "una relación afectiva entre el autor y la persona a quien va dirigida, que pertenece habitualmente al círculo familiar"

(Lluch, Sanz Tejada, 2021: 46), nel caso di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, si rivolge a un pubblico molto più ampio, che non ha legami di sangue con l'autore. Allineata a destra e scritta in carattere corsivo, recita: *A todos los que viven, a la fuerza o no, lejos del lugar en el que nacieron.*

Infine, il libro si chiude con due pagine dedicate ai ringraziamenti, in cui Sierra i Fabra illustra brevemente la genesi dell'opera ed esprime il suo affetto e la sua solidarietà nei confronti di tutti coloro che hanno dovuto abbandonare il proprio Paese e che ogni giorno si trovano a combattere per la propria libertà.

2.3. Analisi discorsiva

Il terzo livello d'analisi proposto da Lluch e Sanz Tejada (2021) si sofferma sulla narrazione in sé e prende in esame aspetti quali la struttura del testo, il tempo e lo spazio, il narratore, i personaggi, le tematiche, ecc.

2.3.1. Struttura interna

Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo) consta di 166 pagine e 34 capitoli, suddivisi in tre parti e un epilogo. La prima parte è costituita da otto capitoli, la seconda da quindici e la terza da dieci.

Ogni parte del romanzo, poi, possiede un titolo, particolarmente rilevante ai fini della narrazione: "Titular una novela, sus partes, es a veces tan importante o más que buscarle un buen final o cualquier detalle extra que despierte el interés del lector" (Sierra i Fabra, 2022: 228). Infatti, i tre titoli, ispirati alle varie fasi di un acquazzone primaverile, anticipano, in modo metaforico, gli avvenimenti narrati nelle pagine a seguire. La prima parte, intitolata *Las nubes*, si presenta al lettore come un cielo plumbeo e minaccioso: chi legge, oltre a conoscere i protagonisti e ad addentrarsi nei loro piccoli universi, percepisce un'atmosfera di turbamento generale, che fa presagire un peggioramento della situazione iniziale. La seconda parte, *La lluvia*, costituisce il fulcro del romanzo e, come si intuisce dal titolo, corrisponde al momento più buio e tormentato per i cinque protagonisti. Infine, nella terza parte, *El sol*, il cielo torna a rasserenarsi e il lettore assiste alla risoluzione del conflitto e al raggiungimento della tanto anelata libertà.

Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo) è un'opera corale, di conseguenza non c'è un unico personaggio protagonista, bensì cinque. All'interno dell'opera, nessuno si impone sugli altri, ma tutti assumono lo stesso grado di importanza. Infatti, l'autore dedica a ognuno sei capitoli,

secondo uno schema che, nella stragrande maggioranza dei casi, si ripete inalterato: Sonja Terarika, Amira Husein, Fátima Raish, Sergio Ripoll e, infine, Roberto Quiles. A Enriqueta Peñalver, in quanto personaggio secondario, sono dedicati invece tre capitoli: il primo, l'ottavo e il trentaquattresimo, ossia l'epilogo.

Per quanto riguarda invece gli aspetti grafici, si evidenzia l'uso del corsivo per i rimandi intertestuali, nel caso di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* fittizi, in quanto frutto della penna dello stesso Sierra i Fabra. Il corsivo è quindi riservato all'articolo di giornale che Sergio Ripoll legge in autobus, durante il tragitto di rientro da scuola (pp. 37-39, poi ripreso a p. 69), così come alle poesie e ad alcuni dei testi scritti dai cinque protagonisti per il compito sulla libertà assegnato dalla professoressa Peñalver (pp. 144, 146-147, 152, 156).

2.3.2. Tempo e spazio

Nell'ambito della letteratura per l'infanzia e per ragazzi, Lluch e Sanz Tejada osservano che, “[r]especto al tiempo o la época, no es habitual que la cronología exacta de los acontecimientos que se narran aparezca explícitamente en el relato” (2021:77).

In effetti, in *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* i riferimenti temporali scarseggiano. Il lettore sa che l'azione si svolge nell'arco di pochi giorni: dal venerdì pomeriggio, “[l]os últimos dos minutos de la semana” (p. 15), a un giorno indefinito della settimana successiva, probabilmente lunedì, quando gli studenti consegnano i compiti alla professoressa. Inoltre, è lecito supporre che si tratti di un fine settimana primaverile: “De hecho no tenía un propósito fijo, solo salir de aquella angostura casi claustrofóbica. En primavera o en verano era imposible quedarse en el piso. Uno se deshidrataba” (p. 73). Non sono presenti, invece, riferimenti espliciti circa l'epoca in cui trascorrono i fatti; tuttavia, da alcuni indizi disseminati nel testo si può dedurre che la storia sia ambientata ai giorni nostri. Ad esempio, la descrizione delle ragazze che Fátima vede al parco è perfettamente in linea con il modo di attuare e di vestire delle giovani d'oggi:

Tres estaban fumando, otra hablaba por su móvil [...] De hecho, las otras cuatro tenían sus móviles en una de sus manos, como una bandera, como si separarse de él por unos minutos las hicieras vulnerables [...] Vestían ropas muy juveniles, ajustadas, de colores, exhibiendo sus largas y bonitas piernas o sus brazos, luciendo sus senos con escotes pronunciados o los hombros con descaro. Dos llevaban tatuajes [...]

A una le sobresalía por encima del pantalón, de talle bajo. Sus cabellos eran largos, cuidados, y ya iban maquilladas [...]. (p. 31)

Inoltre, le informazioni fornite riguardo alla madre di Sonja sembrano confermare quanto intuito. Il lettore, infatti, viene informato che Anika, che al momento della narrazione è a un passo dal compiere trent'anni, ha vissuto lo scoppio della guerra dei Balcani quando era quattordicenne: “A los catorce años, solo dos más que ella, su madre se había enamorado. [...] La guerra lo cambió todo” (p. 76).

In quanto allo spazio, i protagonisti di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* si muovono in un contesto urbano. Tuttavia, Sierra i Fabra non nomina mai esplicitamente la città che fa da sfondo alle vicende narrate, forse affinché i lettori possano immaginare che la storia sia ambientata nella propria città. In questo modo, anche l'immedesimazione nei protagonisti da parte di chi legge risulta più immediata. In un'intervista per Mare di Libri a proposito di *Kafka y la muñeca viajera*, Sierra i Fabra afferma:

[...] en mis novelas siempre soy muy preciso, o sea, voy a los lugares, hago muchas fotos, tomo muchas notas, y siempre mis lectores saben que describo mucho lo que veo. Pero hay historias en las que da igual, da igual incluso donde sucedan, da lo mismo, parque Steglitz o una *piazza* aquí en Rímini, es igual. El ambiente no tiene nada que ver.⁵

Sebbene l'autore non situi gli eventi in una città concreta, alcuni riferimenti presenti nel testo lasciano intuire che possa trattarsi di Barcellona. Il narratore, infatti, la descrive come una città costellata di grattacieli e di edifici emblematici, estremamente turistica e, quindi, prospera:

Desde el terrado de la casa, a lo lejos, se divisaban los altos edificios, los rascacielos, las construcciones más emblemáticas. Iluminados con estético mimo, formaban un reclamo único, la cara visible de la prosperidad y la riqueza, el turismo de postal y el espejo en el que otras urbes menos afortunadas se miraban. (p. 154)

Inoltre, nel testo è presente un'allusione alla Guàrdia Urbana, il corpo di polizia della città di Barcellona: “[...] la mala suerte final había sido la aparición de una patrulla de la guardia urbana que lo había perseguido” (p. 117). Infine, il lettore viene informato che il padre di Fátima, una volta riuscito nell'intento di raggiungere le coste della Spagna, trova una certa stabilità proprio nei dintorni di Barcellona: “[...] hasta que su suerte empezó a cambiar en el noreste, en pueblecitos cercanos a Barcelona. Había trabajo. Todo lo que le importaba” (p. 87).

In merito alla dimensione spaziale, Lluch e Sanz Tejeda osservano:

[...] en la #LIJ no es frecuente encontrar largas y detalladas descripciones de los escenarios al inicio de la obra. Sí lo son los comienzos *in media res* en los que el narrador focaliza directamente en la acción de unos personajes ya

⁵ Cfr: <https://www.youtube.com/watch?v=4Z8Qul108GA> [Ultimo accesso: 22/01/2024].

inmersos en un conflicto que, a través de sus acciones y comentarios, irán situando al lector en los escenarios en que se desenvuelve cada segmento de relato. Los espacios pueden mostrarse detallada o vagamente, pueden sobreentenderse creyendo que son conocidos o cercanos al lector, ser mostrados mediante una descripción o a través de lo que ocurre en ellos. (2021: 76)

In effetti, il primo capitolo di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è caratterizzato dalla completa assenza di una descrizione degli spazi, forse perché, come suggeriscono Lluch e Sanz Tejada, l'ambiente è già di per sé familiare ai giovani lettori. Quindi, quello con cui si apre il romanzo, che catapultava il lettore tra le mura di una classe, nel bel mezzo di una lezione, è un inizio *in media res* a tutti gli effetti: “Enriqueta Peñalver, la señorita Queta para la mayoría, se levantó para anunciarles aquello: [...]” (p. 13). Anche nei capitoli restanti, le allusioni agli spazi in cui si muovono i personaggi sono piuttosto succinte: “diminuto vestíbulo” (p.53), “pequeño piso” (p. 53), “casa pequeña, sin apenas espacio” (p. 106), ecc. Fanno eccezione i casi in cui si vuole enfatizzare il contrasto con il luogo d'origine dei protagonisti:

Sí recordaba: el desierto. Sobre todo él. Por eso el parque se le antojaba un paraíso, un oasis pleno en mitad de la ciudad. Los altos árboles, los parterres de flores y plantas, el césped, el estanque central, los caminos y los bancos repletos de persona, [...] Y la zona de los juegos infantiles, tan llena de gritos, de vida [...]. (p. 31)

Allo stesso modo, le realtà che vivono alcuni immigrati, e che potrebbero risultare estranee a chi legge, sono descritte più nel dettaglio:

En el piso se hacinaban cuatro familias en las cuatro habitaciones. [...] ellos, los Quiles, eran cuatro así que tenían la más pequeña. Para separar los ambientes y disfrutar de una falsa intimidad, habían puesto cortinas colgando del techo. [...] Su cama estaba situada a un metro del suelo, porque así, debajo, guardaba sus cosas, su ropa, lo poco que tenía. Lo malo eran las cucarachas. (pp. 71-73)

2.3.3. Voci narranti

Un altro aspetto su cui vale la pena soffermarsi è il narratore, ovvero chi

[...] enuncia el relato, garantiza el paso de un nivel narrativo a otro, establece la estructura externa del relato y lo organiza internamente mediante marcadores discursivos, guiando así la interpretación de lo que cuenta. (Lluch, San Tejada, 2021: 68)

Partendo dagli studi di Garrido (1993) e Genette (1989), Lluch e San Tejada (2021: 66-68) individuano due livelli di analisi utili a stabilire la tipologia di narratore:

- 1) Modalità di narrazione. A seconda della mole di informazioni in possesso del narratore, si verificano le seguenti situazioni:
- Focalizzazione zero: il narratore è onnisciente, detiene tutto il sapere e non delega nessuna delle sue funzioni. Tale onniscienza implica il dominio assoluto del tempo, della coscienza del personaggio o il controllo dello spazio.
 - Focalizzazione esterna: il narratore possiede un sapere più circoscritto e si limita a informare chi legge circa le azioni e le parole che coglie mediante i cinque sensi. È detto narratore oggettivo perché è invisibile e presenta i fatti con neutralità e distacco.
 - Focalizzazione interna: il punto di vista si situa all'interno del personaggio e il lettore osserva il mondo con i suoi occhi.
- 2) Voce narrante. A seconda del punto di vista adottato durante la narrazione, è possibile distinguere tra:
- Narratore assente dalla storia che racconta (eterodiegetico).
 - Narratore presente all'interno della storia in qualità di osservatore e testimone (omodiegetico) o di protagonista (autodiegetico).

D'accordo con Colomer (1998: 261), nell'ambito della letteratura per l'infanzia e per ragazzi predomina l'assenza di focalizzazione (si pensi, ad esempio, agli albi illustrati) e, nel caso in cui invece sia presente, la focalizzazione interna si impone su quella esterna.

Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo) sembra confermare quanto evidenziato dalla studiosa: il narratore eterodiegetico, infatti, assume la prospettiva dei diversi personaggi che animano la storia. Il lettore, dunque, viene a conoscenza dei fatti attraverso una focalizzazione interna variabile, come esemplifica la tabella che segue:

Personaggio	Focalizzazione interna
Amira Husein	Acabó de vestirse rápido. Su madre aparecería de un momento a otro defendiendo a Abdi. Siempre los defendía a ellos. ¿Por qué no contaba para nada? (p. 84)
Enriqueta Peñalver	Al pasar por delante de los ventanales que daban al patio miró en su dirección. Fátima era reconocible de inmediato por su hiyab. Amira lo mismo por su piel negra. Y a

	continuación Sonja y su cabello rubio. (pp. 162-163)
Fátima Raish	Su otra hermana, Katjia, ya dormía con su rostro angelical vuelto hacia ella. Latifa le cogió la mano y se la apretó con fuerza. Sus siete años eran una luz. (p. 134)
Roberto Quiles	Aparecieron de pronto. Uno por cada lado. Se sentaron en el bordillo y se sintió como la loncha de jamón apretada por las dos rebanadas de pan. (p. 94)
Sergio Ripoll	El tono era amigable. Fue lo que menos le gustó. No le apetecía charlar de “sus problemas”. (p.112)
Sonja Terarika	No quería pensar en Estanis, ni hablar de él. Era su madre la que estaba sentada en su cama, transparente aunque tan fría como una estatua de mármol blanco. (p. 125)

Tabella 3: esempi di focalizzazione interna

Come si evince dagli esempi sopra riportati, la focalizzazione interna favorisce il processo di identificazione del lettore con i protagonisti, il patetismo a cui si accennava in precedenza. Infatti, mediante questa modalità di narrazione,

[s]e potencia, pues, no tanto la exposición de las acciones, de los hechos, sino la perspectiva desde la que se viven los mismos. No importa tanto qué ha ocurrido como los sentimientos que la acción ha provocado en quien ha sufrido sus consecuencias. (Taberero, 2005: 664)

Occorre evidenziare, tuttavia, che la presenza di una tipologia di focalizzazione nel testo non esclude a priori le restanti, perché, come osserva ancora Taberero (*ibid.*: 656), “[...] la focalización en un relato no tiene por qué ser fija sino que puede variar en el transcurso del mismo”.

Talvolta, infatti, la narrazione si fa più oggettiva e distaccata, come nel seguente passaggio:

Roberto Quiles fue el primero en reaccionar aprovechando el paréntesis. A continuación lo hizo Sergio Ripoll y finalmente Amira Husein, Fátima Raish y la propia Sonja Terarika. Su paseo fue seguido en silencio por sus compañeros. Gonzalo y Eliseo ya no hicieron nada. Además de los que habían engrosado el núcleo de testigos de lo sucedido se acercaron otros, varios de ellos también inmigrantes, dos colombianos, una rumana, una ucraniana, otro ecuatoriano, una boliviana... La irrupción de los mayores defendiéndoles había puesto fin a la escena.

El momento de la diáspora final.

Todos enfilaron la verja que comunicaba el patio del instituto con el mundo exterior. (pp. 20-21)

2.3.4. Personaggi

In questa sezione si presentano i personaggi principali di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*. Si traccia il profilo dei cinque protagonisti, Amira Husein, Fátima Raish, Roberto Quiles, Sergio Ripoll e Sonja Terarika, e della loro professoressa, Enriqueta Peñalver.

Amira Husein

Amira Husein è somala e vive con i genitori e i due fratelli minori, Abdi e Abdullahi, verso i quali riconosce di nutrire sentimenti contrastanti:

Ella los envidiaba. Eran hombres. Tenía que cuidarlos, como una segunda madre, y quererlos, por ser la hermana mayor, pero también los envidiaba, y ese era su secreto. A veces la envidia era tan fuerte que se convertía en animadversión.

Casi odio. (p. 59)

A differenza delle altre due protagoniste, Fátima e Sonja, è una ragazzina estroversa e solare. Tuttavia, l'esuberanza e l'ottimismo che tanto la contraddistinguono non sono sufficienti per combattere "[e]l aire del dolor" (p. 59) che respira in casa: "Aquel dolor la estremecía. No físico, no real, no presente, pero sí futuro, como un arma cargada de balas que tarde o temprano alguien iba a disparar" (p. 81). È un dolore dettato da un destino ineludibile, a cui cerca in tutti i modi di non pensare: "Buscaba distraerse con lo que fuera, mantener su mente ocupada con cualquier cosa, no pensar. A veces se inventaba tareas, deberes para no verse atrapada en la frontera de su depresión" (p. 33). Infatti, Amira è condannata a essere sottoposta all'ablazione del clitoride e all'infibulazione, com'è tradizione in Somalia e in molti altri Paesi del continente africano. La scoperta dell'amara sorte che l'attende sortisce su di lei un effetto devastante, sotto diversi punti di vista. Prima di tutto le provoca un forte sentimento di ribellione, che ricorda lo spirito del giovane Sierra i Fabra: "¿Era esa la razón de que, de pronto, tuviera tantas ganas de vivir, divertirse, hacer locuras? No ir a casa" (p. 34). Inoltre, la ragazzina sfodera il suo lato combattivo e determinato, affrontando la madre faccia a faccia: "En España había aprendido a luchar. Luchar pese a ser mujer" (p. 131). Persino nei momenti di dolore estremo, stringe i denti e sopporta in silenzio:

Amira apenas había proferido un lamento.

Puños apretados, boca hermética, ojos cerrados, apoyada en una silla

mientras el hombre de la casa le descargaba el cinturón sistemáticamente sobre la espalda, las nalgas y las piernas. (p. 145)

Infine, Amira, per cui le origini somale sono sempre state motivo di orgoglio, inizia a prendere le distanze da una cultura maschilista e patriarcale, manifestando un forte desiderio di integrazione: “–Quiero ser española... –gimió dejándose caer de rodillas sobre el suelo del cuarto de baño” (p. 83).

Fátima Raish

Fátima Raish ha origini marocchine ed è la terza di sette figli. Vive in una piccola casa con i genitori, le due sorelle e i due fratelli minori, per i quali è una seconda madre.

Pur provenendo dallo stesso continente, Fátima e Amira sono una l'opposto dell'altra: “Parece mentira que las dos seamos africanas” (p. 29). A differenza della chiassosa compagna, Fátima parla appena, celandosi dietro l'hijab: “A veces el hiyab era más una coraza que un signo de identidad” (p. 24). È una ragazzina studiosa e molto seria, che si distingue dalle coetanee e dai loro frivoli interessi: a Fátima non importano i ragazzi, non possiede un cellulare né ha tatuaggi sul corpo, non fuma, non si trucca, porta il velo e non veste all'ultima moda.

Prova ammirazione nei confronti del padre, che, in cerca di migliori condizioni di vita per la famiglia, ha attraversato lo stretto di Gibilterra su un barcone per ben tre volte. Tuttavia, “[...] la hermosa historia de superación y lucha de su padre, tantas veces presentada como modelo, contrastaba con la suya” (p. 87). Come nel caso di Amira, la vita di Fátima è in mano ai genitori: “[...] cuando somos jóvenes carecemos de experiencia, no sabemos nada. Y para eso están los padres, para tomar decisiones por nosotros. Saben qué hacer y cómo hacerlo” (p. 108). Infatti, il destino della ragazzina è già segnato; nell'arco di massimo tre anni sarà ritirata da scuola e farà ritorno nel suo Paese d'origine, dove sposerà, per volontà dei genitori, l'anziano Muley:

Su padre decía que era un buen hombre. Su madre decía que estaría muy bien, que no le faltaría de nada, porque el viejo Muley tenía más dinero que la mitad del pueblo junto.

A ella le daba asco.

Porque no tenía dientes, porque olía mal, porque su primera esposa había muerto probablemente a causa de sus muchos embarazos y ella no quería acabar igual. (p. 87)

Fátima ha sempre dimostrato rispetto e condiscendenza nei confronti dei genitori: “Me porto bien, no soy como las chicas españolas, [...]” (p. 109). Tuttavia, quando scopre i piani che hanno in serbo per il suo futuro, assume un atteggiamento combattivo: “En Marruecos quizás se hubiera resignado. No allí, en España, con un futuro que pasaba por estudiar [...]” (p. 88).

Allo stesso modo, Fátima è travolta da un impeto di ribellione alle tante regole imposte dai genitori e dalla sua religione. A differenza delle coetanee, infatti, le è proibito trascorrere una giornata al mare, indossare un bikini o semplicemente scendere a giocare con le amiche dopo scuola: “Y ella deseaba romper algunas de sus normas, no las más básicas, solo algunas, para poder pasar más tiempo a su lado, pasear, reírse con sus ocurrencias” (p. 65).

Roberto Quiles

Roberto Quiles è ecuadoriano e, insieme alla sorella e alla madre, ha da poco raggiunto il padre in Spagna. Tuttavia, gli sembra di non aver mai lasciato Guayaquil. Infatti, vive in povertà, in un appartamento condiviso con altre tre famiglie, in un quartiere abitato prevalentemente da ecuadoriani, che vi hanno trapiantato la cultura delle proprie origini: “[...] España sólo existía en la escuela, o fuera del barrio, porque allí, en su calle, en su mundo, todo era casi igual que en el lugar en el que había nacido” (p. 71).

Appare come un ragazzino piuttosto insicuro di sé e delle proprie capacità: “Estudiar era para los ricos. O los listos. Sonja era lista. Sergio era listo. Fátima era lista. Amira era especial. Pero él...” (p. 43). Il calcio è la sua ancora di salvezza. Quando rincorre il pallone, sente di contare qualcosa e dimentica i timori che lo attanagliano: “Todos querían contar con él. Era bueno. Bueno en algo. Roberto echó a correr dispuesto a aislarse una vez más. Cuando marcaba un gol el mundo entero desaparecía y la vida se hacía muy bonita” (p. 74). Infatti, Roberto vive con la paura alle calcagna: “Y ese temblor no era de los que desaparecía alejándose del infierno” (p. 42), dettata dagli episodi di bullismo subiti tra le mura di scuola e dalla pressione esercitata dai membri della Mara 26 de julio, la banda criminale del quartiere: “No había vida sin una mara, sin los hermanos, sin pertenecer a algo. Se trataba de eso” (p. 142). Una paura accentuata da una madre opprimente, terrorizzata dall’idea che il figlio possa cedere e unirsi alla banda come il resto dei coetanei. Il ragazzino, dal canto suo, è vittima di un conflitto interiore. Sa che la *mará* potrebbe conciare i bulli per le feste: “Se imaginó a Gonzalo y Eliseo machacados a golpes. Los odiaba. Lo deseaba” (p. 95) e che il fatto di non farne parte potrebbe comportare l’allontanamento degli amici e una ancor più profonda solitudine. Una solitudine che Roberto respira anche in casa: “Su padre era un simple trabajador. Su madre limpiaba suelos. Confiar en ellos. No, solo se tenía a sí mismo” (p. 118). Tuttavia, è consapevole del fatto che, una volta entrato, non ci sarebbe alcuna via di scampo e che la sua vita potrebbe prendere una piega persino peggiore: “Pero eso sería como escupir al cielo. Al final todo se volvería contra él” (p. 95). Così, proprio come lo stesso Sierra i Fabra, Roberto rimane fedele ai suoi ideali e, da

buon pacifista, non china la testa di fronte all'atteggiamento intimidatorio dei membri della *mara*: “–No creo en la violencia, Bartolomé” (p. 142).

Sergio Ripoll

Sergio Ripoll ha origini cinesi e vive con i genitori adottivi, Narciso e Blanca. È cresciuto nel contesto spagnolo: è “[...] español como el que más” (p. 69). Tuttavia,

[n]unca pasaba desapercibido. En cualquier parte la gente lo miraba debido a sus rasgos cien por cien orientales, ojos muy rasgados, tez pálida aunque no amarilla. [...]

Cuando hablaba también era normal que algunos, los que le oían por primera vez, se sorprendieran de su acento cien por cien local, con sus rasgos y sus modismos peculiares. (p. 38)

È un ragazzino introverso, studioso e molto riflessivo: tiene un diario e scrive poesie e pensieri personali che custodisce in una cartella segreta del computer. A differenza degli altri membri del “gruppo”, ha tutto quel che si possa desiderare: vive in una famiglia agiata, in una grande casa, con due genitori che lo amano sopra ogni cosa e che lo riempiono di affetto e di attenzioni. Il padre è particolarmente premuroso, sempre pronto a sostenerlo e a incoraggiarlo: “Siempre animoso. Siempre tan lleno de esperanzas. Siempre padre” (p. 115). Dal canto suo, rifugge ogni tentativo di approccio e spesso si mostra freddo e distaccato nei suoi confronti:

El tono era amigable. Fue lo que menos le gustó. No le apetecía charlar de “sus problemas”. [...]

No le gustaba ir al fútbol. Si iba al campo era por no disgustar a su padre y por estar con él. Al menos así compartían algo además del hecho de leer libros. (p. 112)

Sergio è consapevole di essere un ragazzino fortunato e per questo non riesce a darsi pace. Si chiede perché proprio lui, fra i tanti bambini abbandonati, abbia avuto questo privilegio e si interroga sui genitori biologici e sulle sue radici. Vive tormentato dai pensieri, da domande che “[...] creaban abismos con el futuro y sus posibles respuestas” (p. 41) e che sono causa di un profondo malessere:

No sabía cuándo había empezado aquella tortura, quizás hacía ya demasiado, pero sí sabía lo que le pesaba, lo mucho que le dolía, lo insoportable que día a día, y cada vez más, le aplastara el ánimo. Tenía los mejores padres, le adoraban, no le faltaba de nada, y sin embargo... ¿Cuánto hacía que había dejado de ser feliz?

¿Y por qué? (p. 39)

Sergio è vittima di un “dolor invisible” (p. 68) che nemmeno lui riesce a descrivere: “¿Cómo hablar de algo que no sabía explicar con palabras, solo sentirlo?” (p. 113). Un dolore così lacerante che, per un attimo, il pensiero del suicidio sfiora la mente del ragazzino:

Había días en los que se sentía bien y otros en los que se sentía mal. En los primeros conseguía detener sus pensamientos, aunque fuese en la misma frontera de su mente, y en los segundos le invadían hasta ahogarle.

Esos eran los días en los que palabras como “suicidio” o “muerte” se convertían en puertas abiertas para su incertidumbre. (p. 67)

Sonja Terarika

Sonja Terarika è la terza ragazza del “gruppo”. È bosniaca e vive con la madre, da cui ha ereditato la bellezza diafana. Capelli biondi e occhi chiari, viene descritta come “[...] la más seria, la más estudiosa, la más callada, la más misteriosa” (p. 17) delle tre. In effetti, sin dalle prime pagine del libro, si rivela piuttosto taciturna e solitaria: “Necesitaba estar sola, como casi siempre, y reflexionar” (p. 22). La sua personalità, all’apparenza introversa, collide con quella delle compagne, in particolare con il carisma e l’esuberanza di Fátima: “Miró a Fátima y a Amira. Extrañas compañeras. No se parecían en nada y sin embargo las tres tenían un mismo sello, el de la diferencialidad” (p. 23). Inizialmente, mostra poca affinità anche con la madre: “Entonces volverían a estar frente a frente, apresadas por tantos silencios...” (p. 75). Anika è una donna rassegnata, che ha smesso di vivere quando, a soli sedici anni, in seguito allo stupro da parte di cinque militari serbi durante la guerra dei Balcani, ha ricevuto dal padre, musulmano, a conoscenza della sua gravidanza, l’ordine di suicidarsi per mantenere intatto l’onore della famiglia. Da quel giorno, sopravvive chiusa in se stessa, fredda e impassibile come una statua di marmo, evitando ogni contatto umano, soprattutto con il genere maschile: “Quería ser invisible” (p. 56). Sonja cerca di salvare la madre dai fantasmi del passato e proprio il tentativo di sciogliere il suo cuore di ghiaccio porta a un’evoluzione della ragazzina stessa. Così, quando sprona Anika a raccontarle del vicino di casa, Ignacio, il lettore conosce il lato ironico di Sonja:

–La gente no habla dos o tres minutos cuando no quiere nada. Si te tropiezas con alguien en la calle... “Buenos días”, “Buenos días”, “¿Qué tal?”, “¡Oh, muy bien!”, “Adiós” y “Adiós”. Tú estabas hablando, hablando. (p. 56)

Inoltre, la ragazzina si rivela molto risoluta e spigliata, arrivando persino a tendere un’imboscata a Ignacio per incoraggiarlo a non arrendersi con sua madre, lasciandolo sconcertato:

Sonja echó a andar calle abajo. El corazón latiéndole con inusitada fuerza.
Estaba loca. De atar.

Pero si tenía que vivir el resto de su vida con aquella amargura, necesitaba
luchar, hacer lo imposible.

Por ella y por su madre. (p. 100)

La Sonja discreta e silenziosa che il lettore prende per mano nel terzo capitolo lascia spazio, nel corso del romanzo, a una Sonja dotata della stessa determinazione del giovane Sierra i Fabra e di una maturità sorprendente per una ragazzina di soli dodici anni: “–Nadie puede vivir en paz renunciando a todo, mamá. Un día te darás cuenta y entonces será demasiado tarde” (p. 127).

Enriqueta Peñalver

Enriqueta Peñalver è un personaggio secondario, ma estremamente rilevante all'interno della storia. La professoressa incarna il privilegio occidentale: “Y la maestra le hablaba de libertad. Ella, blanca, guapa, feliz” (p. 43). Infatti, Enriqueta conduce una vita perfetta, che enfatizza il divario tra l'esistenza serena di chi è nato e cresciuto nel Nord del mondo e quella travagliata di chi è stato costretto a emigrare. Ama il proprio lavoro, vive tra gli agi, ha due figli che l'aspettano a casa a braccia aperte e un marito amorevole su cui può sempre contare. Viene descritta come un'amante dei libri e della letteratura, paladina della lettura al di sopra dello studio e difensora dei propri principi. Il suo ritratto evoca, senz'ombra di dubbio, lo stesso Sierra i Fabra. A differenza degli insegnanti che lo scrittore catalano ha incontrato lungo il suo cammino, Enriqueta si rivela essere la professoressa che ogni studente vorrebbe. Pur avendo il polso fermo, è affabile e sa come entrare in sintonia con i ragazzi: “La señorita Queta era una de sus profesoras preferidas, les caía bien, era simpática, comprensiva, incluso atractiva [...]” (p. 14).

Enriqueta Peñalver è l'esempio calzante di una categoria di personaggi che spesso ricorre nei romanzi di Sierra i Fabra. Come afferma Sáiz Ripoll (1999), queste figure

[s]uelen ser adultos de mediana edad que, por algún tipo de compromiso moral o ético o por alguna causa familiar se sienten unidos al personaje adolescente y, en suma, juegan un papel importante en su vida.

In effetti, Enriqueta rivela un profondo senso etico e morale. È consapevole di essere una privilegiata e che la vita molte volte non è rose e fiori: “Pero fuera de aquellos muros era distinto. Había otro mundo, inmenso, no siempre fácil. Y ella no lo controlaba” (p. 15). Per questo motivo, sin dall'inizio, si dimostra estremamente disponibile e sempre pronta a tendere una mano ai suoi alunni:

Pensó en la maestra.
–Siempre, siempre que tengáis un problema, acudid a mí –les había dicho al empezar el curso.
¿Se refería solo a problemas referentes a su asignatura?
Ella parecía distinta.
Se implicaba. (p. 131)

Per Enriqueta insegnare non significa soltanto trasmettere nozioni, ma anche instaurare un rapporto umano con i propri studenti, conoscere i ragazzi e la loro visione del mondo. Per questo motivo assegna loro il compito sulla libertà: “Quería, necesitaba saber qué opinaban ellos de la libertad. Todos, los nacidos en el barrio, en la ciudad, en la Comunidad, en el país, y los que buscaban un hueco en él” (p. 15). Quando poi viene a conoscenza della gravità dei casi di Amira, Fátima, Roberto, Sergio e Sonja, non gira la testa dall’altra parte, non fa finta di nulla, ma si mobilita immediatamente per salvare i ragazzi del “gruppo” da un destino amaro.

Infatti, Enriqueta Peñalver ha molto a cuore i suoi alunni, lei stessa riconosce che affollano sempre i suoi pensieri, e in qualità di insegnante prende il suo ruolo molto sul serio:

Sus alumnos no eran rostros anónimos a los que enseñar de lunes a viernes para después olvidarse de ellos. Eran personas, hombres y mujeres necesarios para el día de mañana. Todos. Nadie sobraba. (p. 162)

2.3.5. Temi

Come non poteva essere altrimenti, in *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* Sierra i Fabra affronta temi scottanti ed estremamente attuali. Alcuni emergono solo in superficie o riguardano un personaggio nello specifico: la guerra, il suicidio, l’amore, le bande criminali, la povertà, l’adozione, la mutilazione genitale femminile, il matrimonio combinato e lo stupro di guerra. Altri, analizzati di seguito, costituiscono il vero fulcro del romanzo e sono trasversali ai cinque protagonisti.

Il tema centrale di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è l’immigrazione. Infatti, Amira, Fátima, Roberto, Sergio e Sonja non hanno origini spagnole; ad eccezione di Sergio, tutti hanno lasciato i loro Paesi d’origine per motivi economici, politici o religiosi e, insieme ai genitori, sono approdati in Spagna in cerca di nuove opportunità, migliori condizioni di vita e prospettive future più rassicuranti:

No sólo había cruzado el Estrecho en patera, siendo muy joven, sino que gracias a ello y a su empeño estaban todos juntos y disfrutaban de una vida mucho mejor de la que hubieran tenido en su país, donde las oportunidades para algunos eran más bien escasas. (p. 85)

Emigrare, essendo nella stragrande maggioranza dei casi una scelta forzata, è un processo doloroso, che ha un impatto diverso su genitori e figli.

D'accordo con Marcelo Wirthner e Pascua Febles (2005: 504), i primi tendono a conservare le usanze, le tradizioni, la lingua e la religione del Paese d'origine. Si affacciano a un nuovo mondo, ma sempre con lo sguardo rivolto verso il loro, verso il passato, come succede ai genitori di Amira:

La [queja] principal, a veces argumentada en malos días, cuando la nostalgia se apoderaba de los dos, se refería al sentimiento provocado por la distancia, la pérdida de raíces e identidad, la enorme diferencia que había entre Somalia y España. Más aún, entre un pueblecito y una ciudad como aquella. (p. 101)

La vita che si sono lasciati alle spalle continua a essere il loro punto di riferimento e mantenere viva la propria cultura è il modo migliore per compensare la mancanza di casa: “–¡Ir a la cárcel por algo tan nuestro! Tendrían que respetar nuestras costumbres, ¿no crees?” (p. 82).

Diversa è la situazione per i figli di immigrati, che molto spesso manifestano un forte desiderio di integrazione e che non nutrono il viscerale attaccamento dei genitori nei confronti della loro terra natale, come nel caso di Sonja:

Lo que menos deseaba era hablar del pasado, de por qué habían escapado de allí, de por qué no tenía padre, de tantas y tantas cosas que amenazaban siempre con producirle un cáncer mental y sumirla en una depresión. (p. 54)

La maggior parte delle volte sono propensi ad abbracciare il mondo in cui sono stati catapultati: “–¡Me gusta España!” (p. 125), “–¡Quiero ser española! –le gritó Amira” (p. 30). Costituisce un'eccezione il caso di Roberto, che guarda con disincanto alla sua nuova vita:

¿Qué les había dado?

¿Vivir hacinados en una habitación, en un piso compartido con otras familias, ella haciendo labores de hogar, llegando reventada cada noche después de haber fregado cien suelos asquerosos, su padre con las manos agrietadas por un trabajo mal pagado y sin condiciones de higiene o seguridad, y su hermana condenada a pasarse horas y más horas detrás de la barra de un bar? (pp. 42-43)

Roberto, infatti, vive in un contesto di povertà e violenza, fedele riproduzione di Guayaquil, la sua città d'origine, sulla sponda orientale dell'Atlantico: “Roberto escupió al suelo. El mundo entero era como Ecuador. En todas partes había estúpidos, violencia, razas enfrentadas, guerras” (p. 74).

Marcelo Wirthner e Pascua Febles (2005: 505) osservano che, molto spesso, i figli di immigrati si trovano a dover superare conflitti che derivano dal fatto di crescere a cavallo tra due mondi,

due culture: una che assimilano in casa, l'altra a scuola, per strada o sul lavoro. Le due studiose precisano che tali conflitti possono essere esterni o interni.

I primi si verificano in ambito familiare o sociale. I cinque protagonisti, ad esempio, sono bersaglio di atti di bullismo fra le mura di scuola; Sonja “[...] no entendía demasiado bien el carácter de las personas de su nuevo país, tan diferente al suyo” (p. 23); per Fátima “[a]daptarse no le había resultado fácil, primero por la lengua, después por las costumbres” (p. 65). Spesso i ragazzini si sentono incompresi dai coetanei spagnoli: “Para ti todo es fácil” (p. 138), commenta Javier a Sergio; “–Tendrías que empezar a protestar [...]”, “–¡Un día es un día, mujer! [...]” (p. 64) dichiara Felicidad nel tentativo di convincere Fátima a ribellarsi alle regole ferree imposte dai genitori; “Todo el mundo hablaba de la suerte de los jóvenes de hoy. No tenían ni idea” (p. 40), pensa amareggiato Sergio dopo aver incontrato la vicina di casa; ai commenti che delle ragazze fanno sul suo conto, Fátima reagisce chiedendosi:

¿Por qué no entendían que llevaba el hiyab como signo de identidad propia y porque le gustaba, que no fumaba porque no le apetecía, y que poseer un móvil era no solo un lujo, sino algo inútil, porque tampoco tenía a nadie a quien llamar? (p. 32)

I conflitti interni, invece, interessano la sfera psicologica e sono accentuati dalla fase della vita attraversata dai figli di immigrati: l'adolescenza. A questo proposito, Vázquez García osserva:

La adolescencia, como la migración, es un periodo transitorio. Implica movimiento de un estado a otro. La identidad adolescente, como la identidad del emigrante, es una identidad itinerante que sirve de intermediaria entre la identidad del niño y la del adulto. La adolescencia, de nuevo, es migración, está asociada a los sentimientos de desconcierto, extrañamiento, desplazamiento y con sentimientos ambivalentes hacia el hogar. (2007: 55-56)

Al disorientamento legato al processo di adattamento a un nuovo contesto si somma, quindi, il senso di smarrimento derivante da un periodo evolutivo già di per sé delicato: la “etapa de las preguntas” (p. 91), che nel caso dei cinque protagonisti sono particolarmente dure e complesse. Sergio si interroga sulle sue origini:

¿Quiénes habían sido sus padres? ¿Por qué se habían desprendido de él? ¿Eran pobres? ¿Tenía hermanos? ¿Su madre lo había abandonado por miedo ante el hecho de ser una joven adolescente y soltera? ¿Era la víctima de una violación? (pp. 69)

Roberto, amareggiato da una vita che ha lo stesso sapore di quella lasciata alle spalle, domanda alla madre: “–¿Por qué vinimos aquí, mamá?” (p. 118). Fátima si chiede che ne sarebbe stato di lei se non avesse mai messo piede in Spagna:

¿Qué habría sido de su vida si su padre no hubiera cruzado el Estrecho en aquella patera, o si hubiera muerto en alguno de sus intentos?
Estaría en el pueblo.
No sabría nada de España.
Lo ignoraría todo.
Y probablemente sería más feliz. [...]
¿Cuál era su sitio? (pp. 133-134)

Amira si interroga sull'assurdità di una pratica illegale, a cui milioni di donne africane sono sottoposte ogni anno:

Sabía cosas, comprendía las diferencias, se hacía preguntas.
¿Por qué?
¿Por qué algo prohibido en su nuevo país, y según se decía, también ya por ley en el de su nacimiento, seguía practicándose? [...]
¿Por eso le gustaban los chicos? ¿Por eso se sentía tan mujer? ¿Por eso era necesario quitarle sus arrebatos y sus esperanzas?
¿Tan malo era sentir? (p. 81)

Un ulteriore conflitto interno che investe i figli di immigrati è quello identitario, dovuto alla difficoltà di vivere sospesi tra due culture:

Hablaban una lengua en casa y otra en la calle. Escribían una lengua en casa y otra en la escuela. A veces, sobre todo para los pequeños, no era sencillo. Vivían entre dos mundos, tan en el vértice, que pertenecer a uno para determinadas cosas y a otro para otras, no resultaba fácil. (pp. 148-149)

I cinque protagonisti faticano a trovare un equilibrio tra due identità che spesso sono ai poli opposti: l'identità costruita nel proprio Paese d'origine e quella forgiata in Spagna.

Sergio esprime tale disagio nel compito assegnato dalla professoressa Queta: “Hace meses que me dividí en dos. Hay un Sergio Ripoll chino que usurpa la identidad del Sergio Ripoll español. Y hay un Sergio Ripoll español que trata de liberar al Sergio Ripoll chino” (p. 153). Amira si trova ad affrontare una vera e propria crisi identitaria: “Aunque le costaba tanto entender quién era y por qué...” (p. 33). La ragazzina somala non riesce a conciliare la sua duplice natura:

Si hubiera vivido en Somalia ya le habrían hecho la ablación y la infibulación. Sería una más. La diferencia era que vivía en España. No quería renunciar a su orgullo somalí, pero tampoco quería vivir atrapada entre dos mundos, con lo peor de uno y una libertad de la que no podía gozar en el otro.
(pp. 129-130)

Inoltre, spesso il processo di ricostruzione identitaria è ulteriormente complicato dalle innumerevoli contraddizioni che i figli di immigrati riscontrano fra le due culture di appartenenza e che i genitori tendono a minimizzare:

–¡Todas las mujeres de allí, pero aquí es distinto! –la cortó la niña.
–¡Tú eres somalí!
–¡No, ya no! ¡Estamos aquí!
–¡Uno no es del lugar en el que vive, sino que pertenece al lugar en el que ha nacido! (p. 103)

Un altro tema saliente del romanzo è quello della libertà, un diritto che Sierra i Fabra ha sempre difeso a spada tratta sia nelle sue opere sia sul piano personale. Colpiscono, soprattutto, le visioni contrapposte dei personaggi al riguardo. Da una parte, Gonzalo ed Eliseo sminuiscono l'importanza della libertà, presentandola come un qualcosa di superfluo: “–Oye, ¿tú qué vas a escribir acerca de eso...? –Gonzalo miró a Eliseo–. ¿Cómo ha dicho que se llamaba?” (p. 18). Sulla stessa scia, la libertà è banalizzata da Javier Aguirre:

–[...] Si le digo que para mí la libertad pasa por tirar una piedra, aunque rompa un cristal y luego me la cargue, me catea y encima me llamará inútil – su lamento se hizo protesta–. ¿Por qué les pregunta a los tíos menos libres del mundo qué es la libertad? (p. 138)

Dall'altra, per Amira, Fátima, Roberto, Sergio e Sonja, la parola “libertà” è sinonimo di dolore e sofferenza: “¿Por qué la maestra de lengua había tenido que escoger aquel tema tan espinoso para algunos?” (p. 26). Infatti, a differenza dei compagni spagnoli che spesso la danno per scontata, per i cinque protagonisti del romanzo la libertà è quanto di più simile a un'utopia: “No tenía ni idea de lo que escribir acerca de la libertad. ¿Cómo se escribía de algo desconocido?” (p. 131).

Nel caso di Roberto, è la paura a impedirgli di essere libero: “Si la libertad era una grieta en la puerta del miedo, su puerta era enorme y la grieta inapreciable” (p. 96). Una paura totalizzante, che scaturisce dal contesto violento e intimidatorio in cui vive, ma non solo:

Miedo de la pobreza de la que ya intentamos escapar. Miedo de los que en el colegio nos acosan a los que somos diferentes. Miedo de mi propia gente que intenta reproducir aquí los modelos violentos de nuestro país. Miedo de no ser lo bastante listo para estudiar. Miedo de no ser lo bastante bueno para jugar al fútbol. Miedo de crecer despacio y que la vida me alcance, me aplaste y me sobrepase dejándome atrás. (p. 155)

La libertà di Sonja, invece, passa per la libertà della madre, che cerca di sfuggire alle grinfie di un passato tragico: “Anika Terarika intentaba ahora liberarse de su última cárcel, la del pasado, con sus cadenas, sin duda las peores de toda vida. Y todo dependía de sí misma” (p. 143). Infatti, Sonja potrà spiccare il volo solamente quando la ferita della madre dovuta al trauma subito da ragazzina si sarà rimarginata: “Faltaba mucho para eso, pero... ¿qué sucedería el día que se marchara de casa, para vivir su propia vida, sola o con alguien?” (p. 75).

Anche per Sergio le catene della prigionia sono rappresentate dal passato, in particolare dalle sue origini:

¿Seré libre si sé quiénes son mis padres verdaderos? ¿Seré libre si conozco los motivos por los que acabé en un orfanato en Xian? ¿Seré libre si entiendo lo que hago aquí? ¿Seré libre si valoro mi suerte? ¿Seré libre si lloro por los que no la tuvieron? (p. 152)

Per lui, come per Sonja, il raggiungimento della libertà presuppone lasciarsi alle spalle il passato e iniziare a guardare al futuro: “En algún momento de su vida habría un punto y aparte, un punto de inflexión, un momento en el que el pasado quedara atrás y cada paso lo proyectara hacia adelante” (p. 151).

Amira e Fátima, invece, sono prigioniere di un mondo dominato dagli uomini e dalle usanze dei loro Paesi d'origine. Vivono in una realtà in cui le donne sono considerate esseri umani di seconda categoria: “Los hombres tenían privilegios que ellas jamás, jamás alcanzarían” (p. 60) e contano quanto il due di briscola: “¿Qué podía hacer? Nada, nada, nada. No contaba. Era la protagonista pero la que menos voz tenía en todo aquello” (p. 83). Sono sottomesse alla figura del marito ed esistono solamente in quanto mogli e madri:

–Mi madre dice que un hombre es una garantía, aunque beba o le pegue. Mejor eso que estar sin nada [...] Sin un marido no existimos. En Somalia si no has tenido al menos un hijo antes de los dieciocho años, dos a los veinte y algunos más a los veinticinco, nadie te respeta. No vales nada. (pp. 29-30)

Fátima, dunque, non ha alcun controllo sulla propria vita: “–¡Tu padre es el único responsable de ti, no la escuela o el Gobierno español! ¡Ellos no saben...!” (p. 109), così come Amira:

–Mamá... es mi... cuerpo y... mi... vida –intentó defenderse.
–¡Pero tu sexualidad pertenece a tu padre, a tu familia! (pp. 104-105)

La libertà di Fátima è nelle mani del padre: “Pero mi libertad no me pertenece, es de mis padres, y dentro de poco tiempo será de mi marido. Mi boda ya está concertada. Mi futuro decidido” (p. 149), esattamente come la libertà della compagna somala: “Esa amputación de mi sexualidad me hará esclava, de mis limitaciones, de un hombre, de la vida para la cual habré sido condenada. La libertad es un sueño. Mi sueño” (p. 147).

Un'altra tematica significativa all'interno del romanzo è quella della diversità, che accomuna i cinque protagonisti:

Pensó en Sergio Ripoll, en Amira Husein, en Fátima Raish y en Sonja Terarika. Probablemente no hubiera sido amigo de ninguno de ellos de no ser

poque los cinco integraban “el grupo”. Era el destino el que los había unido, no su voluntad. El destino, que jugaba con sus vidas por el simple hecho de ser diferentes. Un chino, una negra, una árabe de piel blanca y una refugiada, bueno, su madre. Todos escapando de algo. (p. 43)

Tra le mura di scuola, la diversità che caratterizza i ragazzini del “gruppo” dà adito ad atteggiamenti discriminatori che sfociano in episodi di bullismo fisico e verbale. “Carbonara”, “velada”, “amarillo”, “sudaca cagado”, “chinarro”, “negrata” (pp. 19-20) sono soltanto alcune delle offese che Gonzalo Fernández ed Eliseo Marco rivolgono ad Amira, Fátima, Roberto, Sergio e Sonja. I cinque protagonisti, infatti, subiscono un’umiliazione continua, che li vittimizza e pregiudica ulteriormente l’arduo processo di integrazione nel nuovo Paese:

Él se miraba al espejo y lo único que veía era su diferencia. En China hubiera sido uno más. Allí destacaba. [...] Lo grave de una apariencia como la suya era la barrera que trezaba en relación a los demás. (p. 69)

Inoltre, spesso i comportamenti xenofobi di Gonzalo ed Eliseo hanno ripercussioni negative anche sul loro stato d’animo. Così, l’allegria contagiosa di Amira è smorzata da quanto accaduto al termine delle lezioni: “Solía reírse, pero no en esta oportunidad. No después de las burlas de Gonzalo y Eliseo. No en aquellos momentos” (p. 35); Fátima ammette di vivere nella paura: “– Siempre lo tengo. Un día pasará algo” (p. 29); oppure, Sergio prova angoscia nell’andare a scuola: “Ir a la escuela, algunas mañanas, constituía un suplicio que nadie entendía, y que no podía explicar a sus padres” (p. 40).

Gli atteggiamenti xenofobi di cui sono vittima i cinque protagonisti non sono circoscritti all’ambiente scolastico. Infatti, molte altre vicende narrate nel corso della storia denotano razzismo, seppur più velato, quasi mascherato. La signora Engracia non perde occasione per rimarcare le origini di Sergio: “–[...] ¿Sabes? Ayer dieron una película china muy bonita por televisión. ¿La viste?” (p. 41). Amira e Fátima sentono gli sguardi dei passanti su di sé: “[...] caminaban juntas, una al lado de la otra, provocando que, de tanto en tanto, alguna mirada las siluetara con curiosidad o interés” (p. 28). Clara e Felicidad rivolgono domande fuori luogo a Fátima:

–¿En Marruecos tenéis playas? –preguntó Clara.
–Claro que tenemos playas. ¿Es que nunca habéis visto un mapa? [...]
–¿Cómo os bañáis?
–Muchas mujeres lo hacen vestidas, y al ponerse el sol –les confesó.
–¿Qué?
–¿Por qué siempre me hacéis preguntas raras y luego discutís? –se lamentó Fátima. (p. 64)

Clara, inoltre, definisce “emocionante” (p. 65) la traversata dello stretto di Gibilterra su un barcone affrontata dal padre della ragazza marocchina. Infine, attraversando il parco, l’attenzione di Fátima è richiamata dai commenti sul suo conto pronunciati da alcune ragazze spagnole:

–¿Habéis visto a esa?
–Pobre...
–Me dan una pena...
–A mí no, si son tontas y tragan... [...]
–Si vive en España tiene que hacer las cosas como las hacemos aquí, digo yo –fue lo último que escuchó a su espalda. (p. 32)

È quindi una realtà cruda e dolorosa quella che Sierra i Fabra ritrae in *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*), anche se non manca mai la possibilità di un cambiamento. Come osserva Sáiz Ripoll (1999), lo scrittore catalano

[...] no hace otra cosa que recordarnos cómo son las cosas, que situarnos frente a un espejo duro, a menudo, nunca idílico, tampoco deformado, que nos devuelve los ojos del miedo, del sufrimiento, del dolor; pero también, y mucho más engrandecida, de la esperanza.

Infatti, nonostante le vicende narrate nel romanzo siano intrise di sofferenza, Sierra i Fabra lascia sempre aperta la porta alla speranza. Una speranza che incarna l’essenza della vita: “¿Qué era la vida sin una esperanza?” (p. 54), che passa inevitabilmente per la cultura: “Solo de la cultura podía salir la esperanza” (p. 33), nonché per la libertà: “Por eso mi libertad es tan importante, y esa grieta es tan esencial, porque sin ella no habría esperanza” (p. 155). Inizialmente, tale speranza sembra una vera e propria chimera agli occhi del lettore, ma si fa più tangibile a mano a mano che si sfogliano le pagine del romanzo, concretizzandosi quando Amira, Fátima, Roberto, Sergio e Sonja affidano le sorti della propria libertà nelle mani della professoressa Queta.

Nel romanzo la speranza va di pari passo con i sogni, un altro tema che sta molto a cuore allo scrittore catalano: “Yo siempre he defendido que los sueños hay que lucharlos [...]”.⁶ Con lo stesso spirito combattivo del giovane Sierra i Fabra, i cinque protagonisti conquistano la tanto desiderata libertà afferrandosi ai propri sogni. Amira fantastica di essere padrona del proprio corpo e della propria vita sentimentale:

No era el mismo caso de Sonja y de Estanis. Ellos estaban hechos el uno para el otro. Víctor en cambio...
Un día la panadería sería suya.

⁶ Cfr. https://sierraifabra.com/?page_id=477&lang=es [Ultimo accesso: 25/01/2024].

–Y yo... –suspiró llena de impotencia.
Sin embargo necesitaba soñar.
Como otras soñaban por los cantantes de moda. (p. 35)

Fátima sogna di continuare a studiare e di diventare una dottoressa:

¿Le decía que le gustaba leer y que nunca podía?
¿Y que soñaba con ser médico?
¡Médico!
Sin duda su padre se hubiera reído, y su madre se hubiera enfadado.
Por más que la profesora de ciencias dijera que tenía aptitudes. Incluso
podría trabajar en África, donde tantas personas morían por plagas, epidemias,
hambrunas... (p. 88)

Roberto imagina un futuro da calciatore: “Y él, como no triunfase jugando al fútbol... No, no era tan bueno como eso. Quizás para un equipo de Tercera División, como mucho uno de Segunda, con suerte” (p. 43); Sergio desidera iniziare a guardare avanti e Sonja diventare una psicologa: “Quizás de mayor fuese psicóloga. Le encantaba” (p. 99).

I sogni, quindi, si trasformano in un'autentica fonte di salvezza per i cinque ragazzini: “Su escritor favorito decía que ‘los sueños son el motor de la vida, porque sin ellos estamos condenados a la indiferencia’” (p. 131).

2.3.6. Aspetti stilistici

La pietra angolare dell'opera di Sierra i Fabra è il suo stile inconfondibile, a cui lo scrittore è sempre rimasto fedele, anche quando, per motivi editoriali e di mercato, ai suoi romanzi si è iniziato ad affibbiare l'etichetta di letteratura per l'infanzia e per ragazzi:

Nunca cambio el vocabulario. No sabría escribir para niños usando palabras fáciles y para adultos usando palabras más complicadas. Y aunque pudiera, no lo haría. El lenguaje es único, y mi estilo es único: es el estilo J. S. i F. Eso me distingue de otros. Es un sello de identidad.⁷

Il clamoroso successo che riscuote tra bambini e ragazzi è in parte dovuto al suo innato spirito giovanile, alimentato dal contatto costante con gli adolescenti:

Empecé a ir a escuelas, a estar siempre con gente joven, y yo, que vengo del rock [...] y siempre he sido un loco perdido, sintonicé y sintonizo con los adolescentes muy bien [...] Es mi mundo, me muevo con ellos, les entiendo, se transmitir sus emociones, sus sueños, no hay problema a pesar de que yo envejezca.⁸

⁷ Cfr: https://sierraiabra.com/?page_id=448&lang=es [Ultimo accesso: 26/01/2024].

⁸ Cfr: https://sierraiabra.com/?page_id=458&lang=es [Ultimo accesso: 26/01/2024].

Infatti, nonostante l'inesorabile trascorrere degli anni, spesso Sierra i Fabra afferma di sentirsi ancora un ragazzino: “[...] yo aún tengo 17 años mentalmente hablando. Soy un crío”.⁹ La genuinità e la spontaneità con cui guarda alla vita si riflettono nello stile semplice, chiaro e diretto che da sempre caratterizza le sue opere e che costituisce il segreto per stabilire un'intesa vincente con i lettori: “Sencillamente hablo como ellos. [...] He sido un rockero toda la vida, no un académico de la lengua”.¹⁰

La scrittura di Sierra i Fabra, quindi, si distingue per la scorrevolezza data dall'assenza di artifici e di complesse costruzioni sintattiche, così come da un linguaggio immediato e facilmente accessibile. *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è infatti caratterizzato dalla spiccata prevalenza di strutture paratattiche e di un lessico intelligibile, che si serve di parole quotidiane:

Llegó a la esquina de su calle y entonces levantó la cabeza.

Víctor estaba allí.

El hijo de la señora Engracia, la panadera. A aquella hora el chico la ayudaba con las últimas ventas del día. Además de pan hacían unas pastas buenísimas. Su rostro era tan dulce como los pastelitos del escaparate.

Tenía dos años más que ella, y era pelirrojo.

Una chica de piel muy negra y un chico de cabello muy rojo y un millón de pecas. (p. 35)

Il linguaggio di Sierra i Fabra è, dunque, tendenzialmente semplice e trasparente:

Celebro las narraciones en las que el autor no quiere demostrarme nada, y mucho menos lo listo que es y lo bien que sabe escribir, contándome una novela sin necesidad de grandes frases y apabullantes descripciones. (2022: 234)

Tuttavia, non mancano casi in cui la prosa dello scrittore appare impregnata di lirismo. Servendosi di figure retoriche quali la metafora e la similitudine, crea immagini suggestive, dal forte impatto visivo, dando vita a una scrittura quasi cinematografica, in grado di trasportare il lettore nell'opera. Seguono alcuni passaggi in cui il linguaggio impiegato dallo scrittore risulta particolarmente poetico ed evocativo:

- Estanis acababa de abrirla una ventana por la que ya penetraba un aire de cambio, una suave brisa llena de primavera. (pp. 55-56)
- [...] se abrazó a la mujer deshaciéndose en lágrimas como una arenilla. (p. 110)

⁹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=430&lang=es [Ultimo accesso: 26/01/2024].

¹⁰ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=452&lang=es [Ultimo accesso: 26/01/2024].

- Sus siete años eran una luz. [...] Ahora en cambio la sombra del miedo la orlaba como una pátina oscura que convertía sus rasgos infantiles en una máscara. (p. 134)
- La libertad es un sueño. Mi sueño. ¿Pero quién puede escuchar los gritos en el desierto, salvo los pájaros prisioneros de las cadenas del cielo? (p. 147)
- [...] ni nuestros padres ni nuestros maestros, nos dicen, [...] que un tren de mercancía llamado vida está a punto de salir de la estación del tiempo y nos arrollará en el paso sin barreras de la adolescencia. (p. 153)

Sierra i Fabra, in merito al suo stile, osserva:

La principal característica de mi estilo y la técnica que uso para sustentarlo se basa en [...] la brevedad de los capítulos, que vienen a ser como *flashes*, pinceladas rápidas y furiosas sobre un fondo blanco. Frases cortas. Puntos y aparte. La agilidad es el canon del 95% de mis novelas. (2022: 235)

In effetti, la prima cosa che salta all'occhio sfogliando *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è la brevità dei capitoli, che presentano una media di quattro pagine e che in ogni caso non si spingono mai oltre le sei. È una caratteristica che si riscontra in tutta la produzione di Sierra i Fabra e che lo scrittore catalano motiva come segue:

[...] estamos en la cama, leyendo una novela que nos gusta mucho. Acabamos el capítulo y miramos la hora. Es ya muy tarde. ¿Seguimos o lo dejamos? La duda se solventa echando una ojeada a lo que sigue. Si el capítulo siguiente tiene catorce páginas, seguro que vamos a apagar la luz y a dormir. Pero si el capítulo inmediato tiene una página y media o dos... ¡a leer! (*ibid.*: 234)

Un altro aspetto che richiama l'attenzione del lettore è la brevità delle frasi: “Meto poca paja, no me enrollo, no me voy por los cerros de Úbeda”.¹¹ Sierra i Fabra rifugge ogni forma di ridondanza e fa della concisione la sua arma vincente. Ogni parola che digita sulla tastiera ha una concreta ragione di esistere: “El párrafo «medido» es aquel en el que, si quieres añadir una palabra, no sepas dónde meterla porque es perfecto” (2022: 235). Il seguente passaggio illustra lo stile asciutto che contraddistingue anche il romanzo oggetto di quest'analisi:

Aparecieron de pronto. Uno por cada lado. Se sentaron en el bordillo y se sintió como una loncha de jamón apretada por las dos rebanadas de pan. El de la izquierda era Marcelo, el de la derecha Fausto. Los dos pertenecían a la mara 26 de julio, la banda del barrio. La calle mayor era la frontera tras la cual dominaba la mara Santo Puñal. Unos llevaban un pañuelo rojo en la cabeza

¹¹ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=421&lang=es [Ultimo accesso: 26/01/2024].

como signo de identidad. Otros un colgante plateado con un puñal atravesando un corazón. (p. 94)

Solamente in casi eccezionali la sintassi si fa più articolata e le frasi più estese, per esempio quando l'autore ricorre alla tecnica del *flashback* per narrare un evento antecedente al tempo della narrazione:

En la primera, con apenas dieciséis años y todo el dinero reunido trabajando desesperadamente en lo que fuera, más la venta de drogas, hachís, a los turistas, aunque no estuviese precisamente orgulloso de esa parte, había sido engañado por una de las mafias que esquilaban a los incautos como él. (p. 85)

Gli occhi del lettore scorrono agevolmente sulle pagine di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, che, come abituale nelle opere di Sierra i Fabra, risultano snelle alla vista, “respirano”, per riprendere le parole dello stesso autore: “[...] he proclamado siempre mi amor, predilección y favor por los espacios abiertos, las páginas dialogadas que respiran e invitan a la lectura, [...]” (Sierra i Fabra, 2022: 241). Lo scrittore ottiene quest'effetto grazie all'utilizzo massiccio del punto e a capo, che influenza anche un altro aspetto della narrazione: il ritmo.

Per Sierra i Fabra, a cui il rock scorre nel sangue, il ritmo pervade ogni sfera della vita: “La vida está llena de ritmo, nos acompaña, nos invade y nos acomoda los gestos. [...] Estamos hechos de ritmo, respiramos con ritmo, nos movemos con ritmo, acariciamos a la persona amada con ritmo” (*ibid.*: 241-242). Non stupisce, quindi, che sia proprio questo uno dei capisaldi della sua opera: “Es imposible que una novela no tenga ritmo, porque las propias palabras son música encadenada” (*ibid.*: 242). L'agilità e l'andamento vertiginoso che tanto contraddistinguono la sua produzione scaturiscono dalle letture coltivate durante l'adolescenza: “Mi primer maestro «serio» fue Edgar Rice Burroughs y sus novelas de Tarzán. De él aprendí el ritmo, la forma de cortar capítulos, de crear climas y ambientes” (2012: 21). Le frasi brevi e gli innumerevoli punti e a capo caratteristici della sua prosa danno vita a un ritmo veloce, intenso e incalzante, che si riscontra anche in *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*:

Roberto no pudo eludirla.
La esperaba. Y lo esperaba.
Aunque quizás no tan pronto.
–Tengo que hablar contigo. (p. 116)

Amira miró la hora una vez más.
Ya faltaba menos para que llegase su padre.
Menos para la paliza que la esperaba.
Miró el libro que trataba de leer, sin poder concentrarse, y cerró los ojos agotada. (p. 129)

Un altro pilastro fondamentale su cui si regge la scrittura di Sierra i Fabra è il dialogo: “[...] mi estilo se basa en un noventa y cinco por ciento de las ocasiones en el diálogo, rápido y fluido, las frases cortas y contundentes, la música interna, la celeridad narrativa” (2022: 233). La presenza significativa di tale strategia narrativa deriva dall’influenza che il cinema ha esercitato e continua a esercitare sulla sua prosa, che, di conseguenza, risulta particolarmente adatta a essere trasportata sul grande schermo:

[...] veía todo el cine posible. A veces dos o tres programas dobles, sábado y domingo más matinales, o estrenos (arriba, que era más barato). No es de extrañar que todas mis novelas puedan filmarse directamente, porque la mayoría son guiones de cine. Creo que he visto todo el cine que se ha hecho; una pasión que he conservado hasta el presente. Siempre he necesitado una película diaria antes de acostarme si estoy en Barcelona. (2012: 26)

Secondo Sierra i Fabra, il dialogo “[...] retrata al personaje tanto o más que sus actos” (2022: 259) e “[...] en una novela debería ser suficiente [...] para conducirnos a través de su trama” (*ibid.*: 257). Per questo motivo, il narratore passa spesso e volentieri in secondo piano, lasciando spazio agli scambi di battute tra i vari personaggi: “Mi idea es que aquello que puedan decir los personajes por sí mismos, no lo haga el narrador, y cuanto pueda definirse a través de un diálogo, no lo describa ese narrador [...]” (*ibid.*).

I dialoghi che costellano i romanzi di Sierra i Fabra sono un fedele riflesso della realtà: le battute sono sintetiche e serrate, i personaggi si interrompono a vicenda e talvolta lasciano frasi in sospenso. D’altronde, come evidenzia lo scrittore,

[e]n la vida no soltamos parrafadas de cincuenta líneas cuando hablamos con alguien [...] Las conversaciones entre las personas suelen ser breves, concisas, sesgadas incluso. Una literatura realista ha de utilizar al máximo el propio realismo de la vida. (*ibid.*)

Particolarmente abile si dimostra anche nel riprodurre il linguaggio colloquiale, che dona naturalezza e credibilità agli scambi tra i vari personaggi.

Sulla base dello studio condotto da Briz Gómez (1996), si osserva, sul piano fonetico, il ricorso alle seguenti strategie linguistiche:

- Aferesi:
 - ❖ –¡**Tate** quieto! ¿A dónde vas con tanta prisa? –Eliseo soltó la mano para acabar de empotrarle contra la pared. (p.18)
- Apocope:

- ❖ –Pero como no marquen al menos tres, y no es pedir mucho, te cuesta la colección de mangas en DVD que anuncian por la **tele**. (p. 112)

A livello sintattico, invece, si riscontrano:

- Intercalari:
 - ❖ Che polivalente:
 - –Será en tu caso, **que** vas tapada de pies a cabeza. (p. 24)
 - –Eh, eh, **que** solo preguntaba. (p. 112)
 - –Déjame cinco minutos, **que** lo repase –le pidió a su hermana pequeña. (p. 149)
 - ❖ Vocativi:
 - –**Macho**, desde que has perdido el culo por ese espárrago... –Gonzalo señaló a Sonja. (p. 19)
 - –¿Qué pasa contigo, **tío**? –puso cara de no creérselo Gonzalo. (p. 20)
 - –¡Ya estamos aquí, **hijo**! –anunció su padre. (p. 70)
 - ❖ –**O sea** que el trabajo puede basarse en experiencias personales tanto como en historias que conozcamos –dijo Lidia Campos. (p. 15)
 - ❖ –¿**Es que** no descansáis nunca? (p. 19)
 - ❖ –Tienen traumas **y todo eso**. (p. 91)
- Ridondanza pronominale:
 - ❖ –Somos guapas –insistió Amira–. Y eso es un regalo de la vida. **A mí me** gusta ser guapa. (p. 24)
 - ❖ –**Les** dices **a tus padres** que te vienes con nosotras para ayudarnos a comprar algo... o que... bueno, no sé. Ya se nos ocurrirá. (p. 64)
 - ❖ –Si lo hizo fue por **darnos** una vida mejor **a nosotros**, o al menos intentarlo –repuso Fátima. (p. 65)
- Dislocazioni a sinistra:
 - ❖ –Son unos bocazas –suspiró Amira–. Sonja también tiene suerte en eso. **A ella la** defiende Estanis. (p. 29)
- Frasi scisse e pseudoscisse:
 - ❖ –Eres **tú** la que lo ha empezado. Dime por qué no quieres lavar a tu hermano. (p. 60)
 - ❖ –Pero el que está aquí soy **yo**. (p. 90)

- Intensificatori:
 - ❖ –**Espera, espera** –la detuvo la mujer. (p. 60)
 - ❖ –¡**Deberes, deberes!** ¿Qué se creen en tu escuela? ¿No estudias bastante pasando tantas horas allí? (p. 88)
 - ❖ –Sé la historia de papá cruzando el Estrecho, la ha contado **cien** veces, pero nunca habláis de cuando erais jóvenes. (p. 107)

Per quanto riguarda la morfologia, l'autore si serve di:

- Suffissi alterativi:
 - ❖ –[...] y ya puestos, no estaría de más preguntarles a estos –abarcó al grupo–. Un **chinarro** adoptado, una refugiada traumada, una islamista más tapada que mi abuelo en invierno y la **negrata** del tam-tam. (p. 20)
 - ❖ –Son unos **bocazas** –suspiró Amira–. Sonja también tiene suerte en eso. A ella la defiende Estanis. (p. 29)
 - ❖ –Bueno... no lo controlo. Sigo mi ritmo y estoy más o menos una **horita**, salvo que me canse mucho y entonces... –hizo un gesto con la cabeza–. (p. 99)

A livello semantico-lessicale, si evidenzia l'utilizzo di:

- Proforme:
 - ❖ –¡No estamos en Somalia, ni en el pueblo! ¿De qué nos sirve vivir aquí si no nos sentimos parte de **esto**? (p. 61)
 - ❖ –Se rumorea, por la escalera. Ya sabes cómo es **eso**. (p. 65)
 - ❖ –¿Te has metido en **eso**, hijo? (p. 117)
- Gergo giovanile:
 - ❖ –¿Qué te crees, que tienen **ordenatas**? ¡Ni luz eléctrica, hombre! (p. 18)
 - ❖ –Yo soy libre de pegarte una **hostia**, por ejemplo –lo desafió Gonzalo. (p. 20)
 - ❖ –Yo no he dicho que esté a cuadros, solo que todavía no me he puesto a **currar**. (p.137)
 - ❖ –Si le digo a la Queta que me he tomado la libertad de no hacer el trabajo, me **catea** y encima me llama provocador. (p. 138)
 - ❖ –¿**Quihubo**, brother? –se le plantó delante. (p. 141)
- Locuzioni:
 - ❖ –Pero los hubo, porque a fin de cuentas todos sois unos indios, y había que **poneros en cintura**. (p. 18)

- ❖ –¿Es cierto que a muchos chicos y chicas adoptados **se les va la olla**? (p. 91)
- ❖ –Quería que lo supieras, por si pensabas **arrojar la toalla** –frunció el ceño y agregó–: ¿Se dice así, “**arrojar la toalla**”? (p. 100)
- ❖ –Pues si tú **estás a cuadros**, imagínate yo. (p. 137)
- ❖ –Los chinos ya hacíais cosas cuando aquí todavía **andaban** esos de los celtas y los íberos **a la greña**. (p. 139)
- Proverbi:
 - ❖ –¡Jo, macho, **quién te ha visto y quién te ve!** –se enfurruñó Eliseo. (p. 19)
 - ❖ –Tuve suerte. Era un buen hombre, y guapo. Pero **el amor llega con el roce**, y entonces es más duradero. (p. 107)
- Eufemismi:
 - ❖ –¡**Jo**, macho, **quién te ha visto y quién te ve!** –se enfurruñó Eliseo. (p. 19)
 - ❖ –**Caray**, si no te plantas... –estiró las comisuras de los labios por ambos lados la mayor. (p. 63)
- Turpiloquio:
 - ❖ –No ves que en su país eso no se conoce, que siempre hay algún general dando golpes de Estado y **jodiéndoles** –aseguró Eliseo Marco. (p. 18)
 - ❖ –[...] Solo quería saber de qué **coño** de libertad iba a hablar un **sudaca cagado** como el Robertito, y ya puestos, no estaría de más preguntarles a estos –abarcó al grupo–. (p. 20)
 - ❖ –¡No seas **tonta**, hija! –hizo un gesto de fastidio reemprendiendo su acción. (p. 57)
 - ❖ –La vida es un azar **de mierda**. (p. 90)
 - ❖ –Y tú un **tarado** que con tal de no pensar... (p. 139)
- Interiezioni:
 - ❖ –¡**Uy**, mira la carbonara cómo le protege! –fingió afectarse Gonzalo. (p. 19)
 - ❖ –¡Un día es un día, **mujer!** –quiso ser evidente Felicidad. (p. 64)
 - ❖ –¿Mi madre? ¡**Qué va!** ¡Tú no la conoces! ¡Es más cerrada! (p. 99)
 - ❖ –**Santo Dios** –exhaló él. (p. 100)
 - ❖ –¡**Anda ya**, Sergio! (p. 137)

CAPITOLO III

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Naufraghi in città (Nuvole in cielo)

*A tutti coloro che vivono, per forza o meno,
lontani dal luogo in cui sono nati.*

Parte Prima Le nuvole

Capitolo 1

Enriqueta Peñalver, detta Queta, si alzò per annunciare:

«Attenzione, sto per darvi una notizia che vi renderà felice il fine settimana.»

Tutti conoscevano il suo umorismo sottile, la sua ironia, le sue pronte risposte e le sue battute, a volte poco apprezzate dagli alunni, che non sempre riuscivano a comprenderle. Queta era relativamente giovane in confronto al resto dei professori e delle professoresse dell'istituto, aveva appena una trentina d'anni. La superavano solo il professore di ginnastica e l'insegnante di scienze, entrambi intorno ai venticinque.

La classe fece silenzio, trepidante.

«Per lunedì voglio un compito sulla libertà.»

La notizia gli piovve addosso come una doccia fredda.

Le parole “compito” e “fine settimana” non andavano per nulla d'accordo.

Ci furono dei sospiri e un paio di mormorii.

«Siete liberi di non farlo» sorrise lei con malizia. «Dopotutto anche quello sarebbe un “compito” sulla libertà.»

I ventitré ragazzi e ragazze che formavano la 1[°]A si guardarono a vicenda.

Queta era una delle loro professoresse preferite, era simpatica, spiritosa, comprensiva, persino attraente, ma era pur sempre un'insegnante, quindi quando gridava... gridava, quando si incavolava... si incavolava, e quando bocciava... bocciava. Aveva il polso fermo. Era un'amante della letteratura, dei libri, non sopportava chi non leggeva, chi "odiava" leggere, chi era riluttante ad addentrarsi nel sorprendente mondo dei romanzi che lei divorava con avidità. A volte diceva loro che leggere era più importante di studiare. Aveva ferme convinzioni che difendeva con veemenza.

«E che punto di vista dobbiamo adottare? Perché l'argomento è bello vasto» volle sapere Javier Aguirre.

«Lascio a voi la scelta» rispose lei. «Lo so che è bello vasto, per questo l'ho scelto.»

«E perché l'ha scelto?» domandò Nerea López.

«Perché oggi mi sono svegliata e mi sono detta: che cosa posso fare per rendere felici i miei alunni?» il suo sorriso andava da un orecchio all'altro.

«Davvero?» rispose incredula María Rojas, una di quelle che facevano una figuraccia dietro l'altra.

Ci furono delle risate.

«La libertà è un tema ricorrente» Enriqueta Peñalver incrociò le braccia e si appoggiò alla cattedra. «Come l'amore. Tutti ne parlano, ma in realtà pochi lo professano. Ad esempio, da quanto tempo non dite ai vostri genitori, ai vostri nonni "vi voglio bene"? Pensateci. Con la libertà succede la stessa cosa. La gente si riempie la bocca con questa parola, ma metà mondo è schiavo dell'altra metà, della sua tecnologia, delle sue costose medicine, dei suoi prestiti milionari che bisogna restituire con interessi che affondano le economie dei paesi richiedenti... Molte persone pensano di essere libere e invece sono schiave, delle proprie paure, dei propri desideri, delle proprie catene invisibili. Ecco perché la libertà è come un uccello. Vola in alto, secondo noi in maniera casuale, mentre invece ha sempre una direzione. Scoprire quale sia, e scoprire noi stessi in funzione di essa, fa parte del nostro destino.»

«Quindi il compito si può basare sia su esperienze personali sia su storie che conosciamo» disse Lidia Campos.

«O su qualcosa che compare sul giornale» le fece eco Juan Pedro Nicolau.

«Sì, vi state avvicinando» assentì lei.

Mancavano due minuti al suono della campanella, che avrebbe decretato la fine delle lezioni. Gli ultimi due minuti della settimana. Enriqueta Peñalver osservò gli innocenti, innocentissimi volti dei suoi ventitré alunni, dodici ragazze e undici ragazzi. E in particolare si soffermò sui cinque che formavano "il gruppo". Li avevano battezzati così i più grandi, gli

attaccabrighe, quelli che erano incapaci di tenere la bocca chiusa e se la prendevano con tutti, a volte per incoscienza, a volte per qualcosa che andava oltre il semplice cattivo umore. Naturalmente si trattava anche di ripetenti, soprattutto due di loro. Nell'intimità della classe, c'era un certo rispetto, salvo alcuni casi di razzismo o di xenofobia, velocemente debellati.

Ma fuori da quelle mura era diverso. C'era un altro mondo, immenso, non sempre facile. E lei non ne aveva il controllo.

“Il gruppo” era formato da cinque alunni diversi, o per il colore della pelle, per la religione, per il proprio passato o per la situazione personale all'interno della comunità.

Quando lei studiava, erano tutti uguali, non esisteva l'immigrazione.

Adesso, a scuola, soltanto in quella, ormai c'erano alunni di quasi trenta nazionalità diverse, la maggior parte integrati, anche se ne arrivavano sempre di più, con maggiori carenze, con nuove storie, con drammi unici che pendevano dalle loro anime.

No, non aveva assegnato quel compito a caso.

Voleva, aveva bisogno di sapere che cosa ne pensassero loro della libertà.

Tutti, quelli che erano nati nel quartiere, in città, nella Comunità autonoma, nel paese, e quelli che qui cercavano di farsi spazio.

Enriqueta Peñalver ispirò profondamente.

«Ascoltate» disse. «Voglio che vi guardiate dentro. Qualsiasi cosa facciate, qualsiasi cosa raccontiate, voglio che vi guardiate dentro e siate sinceri. Scavate, non puntate a fare qualcosa di straordinario: preferisco la sincerità dei sentimenti a un compito fatto per il voto. Valuterò la semplicità e l'onestà. Poi, se qualcuno chiederà che il suo compito non sia letto in classe, avrà diritto alla privacy. E se qualcuno vorrà leggerlo, lo leggeremo ad alta voce. Guardate intorno a voi, e oltre. Partite dalle vostre cellule e raggiungete l'universo, mi sono spiegata?»

Alcuni avevano facce da poker.

Ma annuirono.

Non c'era più tempo per altro.

La campanella suonò in quell'istante e tutti si alzarono per uscire correndo verso casa.

[OMISSIS]

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

La traduzione è, in quanto esperienza, riflessione.

Franca Cavagnoli, *La voce del testo*

Dopo aver presentato la proposta di traduzione di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, questo capitolo si pone l'obiettivo di analizzare le principali problematiche riscontrate in fase traduttiva e di giustificare le strategie adottate per farvi fronte.

4.1. Metodologia traduttiva

Sulla scia del procedimento suggerito da Cavagnoli, il mio lavoro si è svolto in tre fasi: “leggere, tradurre e rivedere” (2012: 10). La lettura del testo di partenza antecedente alla sua traduzione è un passaggio fondamentale, che richiede la massima attenzione

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

Dopo “l’immersione negli abissi del testo” (*ibid.*: 18), ho stabilito quale fosse la dominante del romanzo, ovvero la componente attorno alla quale esso si focalizza (*ibid.*: 25). Nel caso di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*, si può ragionevolmente supporre che sia costituita dalla leggibilità e dalla naturalezza della prosa dell'autore.

Prima di passare alla fase di traduzione vera e propria, ho ritenuto necessario prendere confidenza con l'universo narrativo e la personalità di Sierra i Fabra. Per questo motivo ho voluto dedicare del tempo alla lettura di alcune opere già tradotte in italiano e alla visione di interviste rilasciate dallo scrittore. Tradurre letteratura, infatti, non significa soltanto confrontarsi con un'altra lingua, bensì anche comprendere il modo di concepire la creazione letteraria e la visione del mondo di chi scrive:

Se tradurre significa in primo luogo misurarsi con un'altra lingua, tradurre la letteratura significa misurarsi con una lingua nella lingua. Ogni autore reinventa il mondo con le parole, e le sue parole sono l'angolatura irripetibile, l'alchimia verbale che dal “piombo” della lingua della tribù trae l'oro di una lingua poetica. (Melaouah in Arduini, Carmignani, 2019: 26)

Successivamente, sono entrata nel vivo del lavoro occupandomi della traduzione, a cui mi sono approcciata tenendo bene a mente la dominante del testo. Ho quindi prediletto una scrittura semplice, rifuggendo un inopportuno innalzamento del registro dettato dal timore di aver tradotto in una prosa troppo dimessa. Sierra i Fabra, infatti, è uno di quegli autori che scrivono in una lingua piana, che si sottraggono alla “letterarietà” in virtù della naturalezza e della spontaneità. In questa fase, ho prestato particolare attenzione alla riproduzione dell’oralità, “uno degli aspetti più complessi del tradurre” (Cavagnoli, 2012: 75). Infatti, non sempre la lingua parlata conserva la freschezza originaria nel testo tradotto:

I dialoghi sono a volte legnosi e poco spontanei, e spesso si leggono “come un libro stampato”. Rimangono fermi sul crinale, per così dire: ciò che si legge non appartiene più alla lingua scritta ma non è ancora approdato alla lingua orale. (*ibid.*)

Per questo motivo, ogniqualvolta si presentavano deviazioni dallo standard letterario, sono ricorsa agli strumenti forniti dall’italiano parlato e colloquiale per riproporre, in fase di traduzione, la ribellione alle convenzioni e al decoro morfosintattico e lessicale del testo fonte. Infatti, come sottolinea Cavagnoli,

[p]er tradurre libri di narrativa [...], bisogna evitare di usare una lingua che, come osserva argutamente Julian Barnes, sia come un pasto servito a bordo di un aereo: sfama tutti, non avvelena nessuno, ma non è nemmeno molto nutriente (Barnes 2010, p. 8). [...] Se chi scrive lavora sullo scarto – cioè sulla deviazione laterale improvvisa, come un cavallo bizzoso –, chi traduce deve sforzarsi di fare lo stesso. Lo stile di un autore è tanto più ricco quanto più lo scrittore devia da un tracciato prestabilito: non gli si può fare il torto di ricondurlo nei ranghi. (*ibid.*: 94)

Talvolta, per rievocare in italiano il flusso narrativo spontaneo e naturale dell’originale e scongiurare frasi goffe, ho dovuto prendere le distanze dal testo di partenza ed evitare traduzioni troppo letterali, che si sarebbero lette, appunto, “come un libro stampato”. Lo scambio di battute riportato di seguito costituisce un buon esempio:

Se metió en el cuarto de baño, seguida por su marido.
 –¿Es que vas a mirar? –se puso insinuante ella.
 –¿Puedo?
 –Por mí... –se hizo la indiferente.
 Ángel la atrapó y, esta vez sí, le dio un beso de verdad.
 –Huy, cómo estás tú –musitó Queta cuando se separaron.

Entrò in bagno, seguita dal marito.
 «Hai intenzione di guardare?» insinuò lei.
 «Non posso?»
 «Fa’ quel che ti pare» fece l’indifferente.
 Ángel la afferrò e, questa volta sì, le diede un bacio vero.
 «Ah, però, qui non si scherza» sussurrò Queta quando si separarono.

–Tú luchas con una horda de enanos descerebrados, pero yo me peleo con adultos de encefalograma plano –le recordó.

–No los llames descerebrados, pobres.

–**Te lo recordaré en tiempo de exámenes.** (p. 48)

«Tu lotti contro un branco di nani senza cervello, ma io litigo con adulti dall’encefalogramma piatto» le ricordò.

«Non chiamarli senza cervello, poveri.»

«**Ne riparlamo in periodo di esami.**»

Una volta terminata la stesura della traduzione, si sono susseguite varie revisioni. La prima è stata effettuata con l’originale a fronte, dopo aver incontrato di persona l’autore a Barcellona. Il tempo dedicatomi da Sierra i Fabra si è rivelato indispensabile per dissipare alcuni dubbi sorti in fase di decodifica del testo, nonché per conoscere la persona la cui “voce” era ormai diventata una fedele compagna di viaggio. Infatti, uno dei requisiti fondamentali del tradurre è proprio “[...] la sintonia con l’opera e con l’autore su cui si lavora. L’empatia con i personaggi e con lo scrittore da parte di chi traduce è qualcosa di cui il lettore attento e sensibile si accorge sempre” (Cavagnoli, 2012: 154). Una seconda revisione è stata svolta con il solo testo in italiano, nell’intento di curare la resa nella lingua di arrivo. A questo punto, è stato fondamentale il contributo della mia relatrice, che mi ha fornito preziosi consigli per migliorare alcune scelte stilistiche e lessicali. Dopo un’ulteriore revisione, volta a integrare i suggerimenti ricevuti, la proposta di traduzione è giunta alla sua versione finale, benché, come ci ricorda Basso (2010: 80), il testo letterario è un testo vulnerabile, sempre ulteriormente correggibile.

Gli strumenti di cui mi sono servita in fase di traduzione sono stati molti. Di grandissima utilità si sono rivelati il dizionario dei sinonimi e dei contrari e quello delle collocazioni, così come i dizionari monolingui, a cui sono ricorsa per controllare il significato di varie parole. Il Vocabolario Treccani, nello specifico, mi ha permesso di verificare l’ortografia, la morfologia e le reggenze di termini italiani che non fanno parte del mio lessico abituale. Ho fatto un uso più parsimonioso, invece, del dizionario bilingue, che, come si vedrà in seguito, non sempre è in grado di offrire alternative valide, poiché spesso si limita a fornire traduzioni privi di contesto, che se presi così come vengono proposti possono generare un effetto straniante. D’altronde, come insegna Basso, “[...] nessun dizionario può contenere la parola che cerca il traduttore, ma tuttalpiù talvolta, e quasi per caso, può suggerirla” (*ibid.*: 6). Un ultimo strumento indispensabile è stato Internet, grazie al quale ho potuto non soltanto accedere a numerose risorse lessicografiche disponibili online, ma anche verificare la frequenza d’uso di un termine o di una determinata espressione.

4.2. Problemi di traduzione

Riprendendo la classificazione proposta da Hurtado Albir (2001: 288), i problemi di traduzione, ovvero “las dificultades [...] de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora” (*ibid.*: 286), sono riconducibili alle seguenti categorie:

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

Nei seguenti paragrafi si metteranno in luce gli aspetti che, in fase di traduzione, hanno posto problemi di tipo linguistico ed extralinguistico.

4.2.1. Problemi linguistici

Figure retoriche

Per quanto riguarda gli aspetti stilistici, occorre prestare attenzione alle figure retoriche, in particolare alle similitudini e alle metafore, che Sierra i Fabra impiega per creare immagini vivide nel lettore e accentuare, ulteriormente, il carattere cinematografico dell’opera. Nella maggior parte dei casi, in fase di traduzione ho potuto aderirvi fedelmente, in modo da ricreare una suggestione analoga a quella evocata dal testo di partenza.

La noticia cayó **como un jarro de agua fría** sobre todos ellos. (p. 13)

La notizia gli piovve addosso **come una doccia fredda**.

Amira tenía el cabello ensortijado y peinado **como una escultura que modelase su cabeza con rasgos propios**. (p. 28)

Amira aveva i capelli ricci e pettinati **come una scultura che le modellava il capo conferendole un aspetto unico**.

Temió que uno de sus hermanos le preguntara qué estaba haciendo allí, quieta

Temette che uno dei suoi fratelli le chiedesse cosa stesse facendo lì, immobile

como un pasmarote, pero ninguno la vio en ese instante. (p. 107)

–Mamá... –se abrazó a la mujer deshaciéndose en lágrimas **como una arenilla**. (p. 110)

Nadie, ni nuestros padres ni nuestros maestros, nos dicen, mejor dicho, nos avisan a los nueve, diez u once años, que un **tren de mercancías llamado vida** está a punto de salir de la estación del tiempo y nos arrollará en el **paso sin barreras de la adolescencia**. (p. 153)

come un baccalà, ma nessuno la vide in quel momento.

«Mamma...» abbracciò la donna e si sciolse in lacrime **come dissolvendosi in granelli di sabbia**.

Nessuno, né i nostri genitori né i nostri insegnanti, ci dicono, anzi, ci avvisano a nove, dieci o undici anni, che un **treno merci chiamato vita** è sul punto di partire dalla stazione del tempo e ci investirà sul **passaggio a livello senza sbarre dell'adolescenza**.

Tuttavia, una metafora nello specifico mi ha dato del filo da torcere. Sierra i Fabra, per enfatizzare la diversità che caratterizza le tre ragazzine appartenenti al “gruppo”, ricorre al paragone con due segni di interpunzione che per natura separano, isolano una porzione di testo: il punto e a capo e la parentesi. In senso figurato, *ser un punto y aparte* significa, infatti, essere fuori dai canoni e dell'ordinario, essere particolari. Una traduzione letterale della metafora avrebbe, senz'ombra di dubbio, generato della perplessità nel lettore italiano, che, con tutta probabilità, sarebbe tornato indietro per rileggere la frase, spezzando così il ritmo di lettura. Per scongiurare questo spiacevole effetto, ho optato per sostituire l'immagine generata dalla metafora, attingendo a un campo semantico differente.

Sonja tal vez hubiese salido. Fátima no. Fátima era como ella, una mujer en un mundo dominado por los hombres y las tradiciones. [...] **Las tres formaban un extraño punto y aparte, o un paréntesis**. Nacidas en otro mundo y condenadas a sufrirlo en el presente. (p. 131)

Sonja magari sarebbe uscita. Fátima no. Fátima era come lei, una donna in un mondo dominato dagli uomini e dalle usanze. [...] **Erano lo strano trio delle pecore nere, fuori dal recinto**. Nate in altri mondi e condannate a soffrirne nel presente.

Nell'immaginario italiano, la pecora nera è il simbolo per eccellenza della diversità e il riferimento al recinto richiama vagamente quello alla parentesi presente nel testo di partenza.

Ritmo e punteggiatura

Sierra i Fabra, poi, si esprime con un ritmo serrato, frasi concise e capoversi molto brevi. Il ritmo martellante della sua prosa è dato dalla punteggiatura, in particolare dal punto fermo, il suo segno di interpunzione prediletto. Altri due elementi che ne scandiscono la scrittura sono la

ripetizione, ricercata, e l'ellissi, di cui si avvale per scegliere il particolare di un'azione o di un'immagine da mettere sotto alla luce dei riflettori, lasciando tutto il resto in ombra. Nel processo di traduzione ho voluto aderire allo stile dell'autore, rispettandone la prosa frantumata e la tensione ritmica. Il breve passaggio riportato di seguito riunisce tutte le caratteristiche menzionate:

El bar en el que trabajaba su hermana quedaba a tiro de piedra de ese triángulo de asfalto.

Muchos de sus amigos entraban en él solo para verla a ella.

Una de las bellezas del momento. Asediada, disputada.

En "el parque" ya jugaban al fútbol. No estaba para destrozar sus zapatillas, pero ¿qué iba a hacer? ¿Quedarse a mirar? Todos querían contar con él. Era bueno.

Bueno en algo. (p. 74)

Il bar dove lavorava sua sorella si trovava a un tiro di schioppo da quel triangolo di cemento.

Molti dei suoi amici ci andavano solo per vedere lei.

Una delle bellezze del momento. Assediata, contesa.

Nel "parco" stavano già giocando a calcio. Non aveva voglia di rovinare le scarpe, ma cosa poteva fare? Rimanere a guardare? Tutti lo volevano. Era bravo.

Bravo in qualcosa.

Tuttavia, in alcune circostanze, le ellissi presenti nel testo di partenza, a mio avviso, sarebbero risultate poco leggibili in italiano o forzate. Per evitare la formulazione di frasi monche o goffe, ho quindi deciso di esplicitare lo stretto necessario, inserendo qualche sillaba aggiuntiva in fase di traduzione. In questo modo ho dato vita a frasi leggermente più estese, ma naturali e spontanee agli occhi del lettore italiano:

Deslizó una mirada de soslayo en dirección a su compañera marroquí. Quizás en otra parte no hubieran sido amigas. Allí sí. La necesidad obligaba. (p. 29)

Decían que España estaba cambiando muy rápido.

Fátima no entendía de cambios. Solo de su realidad, su presente. Su alarmante futuro. (p. 32)

—¡La violencia es de los otros! ¡Por eso hemos de defendernos! ¡La mara es amor!

—Si todo el mundo pertenece a una es imposible que haya amor. (p. 142)

Lanciò uno sguardo obliquo in direzione della compagna marocchina. Forse da un'altra parte non sarebbero state amiche. Lì sì. Il bisogno le obbligava a **esserlo**.

Dicevano che la Spagna stesse cambiando molto in fretta.

Fátima non se ne intendeva di cambiamenti.

Se ne intendeva solo della sua realtà, del suo presente.

Del suo futuro allarmante.

«La violenza è degli altri! Per questo dobbiamo difenderci! La *mara* è amore!»

«Se tutti fanno parte di una *mara*, è impossibile che ci sia amore.»

A determinare l'andatura della frase contribuiscono, talvolta, anche le congiunzioni, come ad esempio la *y*, che in diversi casi compare a inizio proposizione, marcando una forte cesura nel ritmo prosodico e imprimendo un'accelerazione al discorso. Benché in italiano la congiunzione “e” in posizione iniziale possa comportare un certo straniamento e sia spesso considerata un vezzo da evitare, nel processo di traduzione ho scelto di rimanere fedele al testo di partenza e di non unire le frasi in un unico periodo più articolato per rendere più chiara la lettura. Ciò avrebbe infatti avuto gravi conseguenze sul ritmo spezzettato della prosa di Sierra i Fabra.

Había estado reuniendo valor casi toda la noche.

Y tenía que aprovechar el momento, antes de que sus dos hermanos despertaran y empezaran a dar guerra. (p. 101)

Recordó una de las frases de la pared. “Mi casa está donde pongo los zapatos, pero voy descalzo”.

Y de pronto otra.

“Avísame cuando la vida empiece, quiero despertar”. (p. 119)

Al pasar por delante de los ventanales que daban al patio miró en su dirección. Fátima era reconocible de inmediato por su hiyab. Amira lo mismo por su piel negra. Y a continuación Sonja y su cabello rubio. (pp. 162-163)

Aveva trascorso quasi tutta la notte ad armarsi di coraggio.

E doveva approfittare di quel momento, prima che i suoi due fratelli si svegliassero e iniziassero a scatenare l'inferno.

Ricordò una delle frasi sul muro. “Casa mia è dove metto le scarpe, ma giro scalzo.”

E all'improvviso un'altra.

“Avvisami quando inizia la vita, voglio svegliarmi.”

Passando davanti ai finestroni che davano sul cortile guardò nella loro direzione. Fátima era immediatamente riconoscibile per l'hijab. Amira stessa cosa per la pelle nera. E poi Sonja per i capelli biondi.

Aspetti sintattici

Passando agli aspetti sintattici, si è evidenziato come l'uso di alcuni costrutti tipici della lingua parlata contribuisce alla freschezza del linguaggio impiegato. Si tratta di strutture marcate sintatticamente, in cui, come osserva Palermo (2015: 95), i costituenti della frase si susseguono secondo un ordine diverso dall'usuale SVO.

Nello specifico, Sierra i Fabra ricorre più volte alla dislocazione a sinistra. Tale costrutto, il cui scopo è evidenziare il tema della frase, consiste nel posizionare un elemento diverso dal soggetto a sinistra del verbo e nel riprenderlo successivamente mediante un pronome atono (*ibid.*: 96). In fase di traduzione, ho mantenuto questi piccoli effetti di ridondanza tipici della lingua orale, come si evince dagli esempi che seguono:

–Tú mutis, amarillo –le previnieron–.
A las chicas no vamos a dar**les**, porque no somos machistas, pero a ti podemos darte de leches hasta que esos ojos oblicuos que tienes se te pongan bien de golpe. (p. 19)

Era parte de la estrategia de guerra, la mejor forma de llegar al genocidio y la limpieza étnica. **A los hombres los** mataban. **A las mujeres las** violaban. (p. 77)

«Tu zitto, muso giallo» lo avvertirono. «**Le ragazze non le** meniamo, perché non siamo maschilisti, ma a te possiamo dartele fino a quando di colpo quegli occhi obliqui che ti ritrovi non ti si saranno raddrizzati.»

Faceva parte della strategia di guerra, il modo migliore per giungere al genocidio e alla pulizia etnica. **Gli uomini li** ammazzavano. **Le donne le** stupravano.

Talvolta, ho scelto di inserire la dislocazione a sinistra anche quando non presente nel testo di partenza per sopperire all'inevitabile perdita di colore che in italiano si deve, per fare un esempio, all'uso più limitato degli intercalari:

–Yo no entiendo de chicos.
–No entenderás, pero tendrás una opinión. (p. 23)

«Io non capisco niente di ragazzi.»
«Non ne capirai, ma **un'opinione** ce l'avrai.»

Un'altra costruzione tipica dell'oralità di cui si serve Sierra i Fabra è la frase scissa. Tale struttura comporta la suddivisione della frase non marcata in due proposizioni: la prima caratterizzata dal verbo "essere" seguito dall'elemento focalizzato, la seconda dal "che" (o dalla preposizione "a") a cui fa seguito il resto della frase. Se l'elemento focalizzato è collocato alla destra dell'enunciato, si parla di frasi pseudoscisse (*ibid.*: 98-99). Anche in questo caso, in traduzione ho rispettato la strada intrapresa dall'autore:

–Mamá, no quiero discutir.
–Eres **tú** la que lo ha empezado. Dime por qué no quieres lavar a tu hermano. (p. 60)

«Mamma, non ho voglia di discutere.»
«Sei stata **tu** a iniziare. Dimmi perché non vuoi fare il bagno a tuo fratello.»

–No eres diferente. [...] Hay muchos más millones de chinos que de españoles – repuso el doctor Fuentes.
–Pero el que está aquí soy **yo**. (p. 90)

«Non sei diverso. [...] Ci sono molti più milioni di cinesi che di spagnoli» replicò il dottor Fuentes.
«Qui però ci sono **io**.»

Tempi verbali

A livello morfologico, il tempo verbale predominante è il *pretérito indefinido*, che, in fase di traduzione, ho reso con il passato remoto, suo analogo nella nostra lingua. Tuttavia, il *pretérito*

indefinido non sempre trova piena corrispondenza nel passato remoto italiano. Nei dialoghi, infatti, ho preferito utilizzare il passato prossimo, che, in contesti orali, prevale sul passato remoto, “tempo letterario per eccellenza” (Cavagnoli, 2012: 71).

–Amira...
–La prima Ashaya **se murió**.
–No **fue**...
–¡Sí fue! ¡**Se murió** desangrada, yo lo sé! ¡No comprendí nada hasta que hace poco **entendí** la verdad!
–¡**Fue** porque no **se estuvo** quieta cuando la gudniin se lo hizo! ¡La culpa **fue** suya! (p. 104)

–Anoche **tuve** pesadillas.
–Lo sé. Te **oí** gemir.
–¿Me **oíste**?
–Y **me levanté**, te **acaricié** un poco la mejilla, **dejaste** de soñar y **se te pasó**.
–No **noté** nada.
–Bien –le sonrió. (p. 134)

«Amira...»
«La cugina Ashaya **è morta**.»
«Non **è stato**...»
«Sì invece! **È morta** dissanguata, lo so io! Non l’avevo capito fino a quando poco fa **ho scoperto** la verità!»
«**È successo** perché non **è stata** ferma mentre la gudniin lo faceva! **È stata** colpa sua!»

«Ieri **ho avuto** un incubo.»
«Lo so. Ti **ho sentito** gemere.»
«Mi **hai sentita**?»
«E **mi sonoalzata**, ti **ho accarezzato** un po’ la guancia, **hai smesso** di sognare e ti **è passato**.»
«Non **ho sentito** niente.»
«Meglio» le sorrise.

Un’altra questione degna di nota sono le digressioni che riportano a fatti antecedenti la narrazione. Infatti, le analessi presenti nel romanzo spesso alternano l’uso di due tempi verbali: il *pretérito indefinido* e il *pretérito pluscuamperfecto*. In italiano, ho ritenuto conveniente uniformare i tempi al trapassato prossimo. Così facendo, si facilita la comprensione al lettore e si pongono su due piani temporali diversi il tempo del racconto e il tempo della storia.

Sus padres **habían viajado** a Xian para conocerle, una vez establecidos los cauces para una adopción legal y conseguidos todos los permisos para ello. Las autoridades chinas eran muy celosas en esta materia. Los dos **habían pasado** por rigurosos y exhaustivos exámenes antes de determinar que merecían aquel premio: la concesión de un hijo ante la imposibilidad de tenerlos ellos mismos. En el orfanato, según le **contaron**, **pasaron** un primer mes de convivencia y contacto. Cada día tres horas por la mañana y dos por la tarde. Después **regresaron** a España a la espera de los papeles definitivos. Tres meses de angustiosa vigilia, porque ahora ya **se**

I suoi genitori **erano andati** a Xian per conoscerlo, una volta stabilite le procedure per un’adozione legale e ottenuti tutti i permessi necessari. Le autorità cinesi erano molto meticolose in materia. Entrambi **avevano affrontato** verifiche rigorose ed esaustive prima che fosse deciso che meritavano quel premio: la concessione di un figlio vista l’impossibilità di averne uno loro. Nell’orfanatrofio, da quel che gli **avevano raccontato**, **avevano trascorso** un primo mese di convivenza e di contatto. Ogni giorno tre ore al mattino e due al pomeriggio. Poi **erano tornati** in Spagna in attesa dei documenti definitivi. Tre mesi

habían encaprichado de él, y él de ellos, porque nada más verlos se agitaba, reía... El viaje final, para recogerlo, **fue** el día más feliz de sus vidas. Cuando **llegaron** al aeropuerto la familia entera aguardaba con pancartas de bienvenida y lágrimas de felicidad. Existía una filmación de todo ello. Sergio la **había visto** una docena de veces. (p. 68)

Para entrar en las bandas había que superar pruebas, demostrar el valor, merecerlo. Carlos Manuel **tuvo** que pasar corriendo entre dos filas de miembros que le golpearon con barras y palos. No eran más que diez metros. No **llegó** ni a los siete. **Cayó** fulminado, sangrando, y **pasó** una semana en coma. Encima ahora se reían de él por blando, y les pedía una segunda oportunidad, dispuesto a repetir la prueba. Victorino **había tenido** que robar a una mujer como acto de fe. La mujer **se había resistido** y la mala suerte final **había sido** la aparición de una patrulla de la guardia urbana que lo **había perseguido**. Hubiera podido esquivarles sin problema, pero **tropezó** y **se cayó**. Consecuencia: una pierna rota. (p. 117)

di angosciosa attesa, perché si **erano** già **invaghiti** di lui, e lui di loro, perché non appena li vedeva si agitava, rideva... Il viaggio finale, per andare a prenderlo, **era stato** il giorno più felice della loro vita. Quando **erano arrivati** in aeroporto, l'intera famiglia li stava aspettando con striscioni di benvenuto e lacrime di felicità. C'era un filmato di tutto ciò. Sergio **l'aveva visto** una decina di volte.

Per entrare nelle bande bisognava superare delle prove, dimostrare coraggio, meritarselo. Carlos Manuel **aveva dovuto** passare correndo in mezzo a due file di gente che lo colpiva con spranghe e bastoni. Non erano più di dieci metri. Non **era arrivato** neanche a sette. **Era stramazato** a terra, sanguinante, e **aveva trascorso** una settimana in coma. Come se non bastasse, adesso gli davano del debole, e lui chiedeva loro una seconda opportunità, disposto a ripetere la prova. Victorino **aveva dovuto** rapire una donna come atto di fede. La donna gli **aveva resistito** e la sfortuna finale **era stata** la comparsa di una pattuglia della *guardia urbana*¹ che **l'aveva inseguito**. Avrebbe potuto schivarla senza problemi, ma **era inciampato ed era caduto**. Risultato: una gamba rotta.

Pronomi

Come si è visto nella sezione dedicata agli aspetti stilistici in fase di analisi del testo di partenza, una delle caratteristiche dell'oralità è la ridondanza pronominale. Trattandosi di un tipo di deviazione dalla lingua standard molto frequente anche nell'italiano parlato, mi è sembrato lecito pensare ad un uso ridondante dei pronomi anche nella versione italiana del romanzo.

–**Tú** siempre **te** involucras muy a fondo –dijo él–. (p. 48)

«**Tu ti** fai sempre coinvolgere a fondo» disse lui.

¹ [N.d.T.] Corpo di polizia della città di Barcellona.

–**Les** dices **a tus padres** que te vienes con nosotras para ayudarnos a comprar algo... o que... bueno, no sé. Ya se nos ocurrirá. (p. 64)

–¡**A mí** ayer **me** besó Ezequiel! –se puso a dar saltos de alegría Felicidad. (p. 65)

«**Gli** dici **ai tuoi** che vieni con noi per aiutarci a comprare qualcosa... o che... boh, non so. Ci verrà in mente una scusa.»

«**A me** ieri **mi** ha baciata Ezequiel!» iniziò a fare salti di gioia Felicidad.

Inoltre, in svariate occasioni, ho scelto di tradurre il pronome dativo di terza persona plurale *les* con il “gli” polivalente, molto diffuso nel parlato. Infatti, ho ritenuto che fosse più in linea con la forte impronta orale della narrazione rispetto al complemento di termine “loro”, che avrebbe appesantito la frase, rallentato il ritmo o creato sgradevoli ripetizioni, in quanto il pronome “loro” svolge anche le funzioni di soggetto e di possessivo.

Que una chica fuera capaz de ponerle la cabeza al revés a uno de ellos se **les** antojaba muy fuerte, demencial, pero que encima fuera alguien tan inusitado como Sonja, la más seria, la más estudiosa, la más callada, la más misteriosa... (p. 17)

Il fatto che una ragazza fosse in grado di far perdere la testa a uno di loro **gli** sembrava incredibile, demenziale, e che per di più fosse qualcuno di così insolito come Sonja, la più seria, la più studiosa, la più silenziosa, la più misteriosa...

–No te metas en líos, recuerda que este país nos ha dado mucho.
¿Qué **les** había dado? (p. 42)

«Non cacciarti nei guai, ricordati che questo paese ci ha dato tanto.»
Cosa **gli** aveva dato?

Cuando Anika ya no pudo más, atrapada en un círculo vicioso, recordó a los soldados españoles, hablándoles de su país. (p. 78)

Quando Anika era arrivata al limite, prigioniera di un circolo vizioso, si era ricordata dei soldati spagnoli, che **gli** parlavano del loro paese.

Infine, in genere, ho preferito rendere il pronome interrogativo *qué* con “cosa” piuttosto che con “che cosa”. Come osserva Sabatini, infatti,

[t]ra *che cosa*, *cosa* e *che* nelle frasi interrogative, specialmente dirette, ha perduto terreno *che cosa* e si va affermando sempre più il semplice *cosa*, di provenienza settentrionale, mentre il *che*, di provenienza meridionale, e ovviamente predominante da Roma in giù, a livello nazionale si è fissato più che altro in formule come *Che so?* “ad esempio, così per dire”, *Che dire?* “difficile giudicare”, *Di che si tratta?*, *Che importa?* (la minore fortuna di *che* interrogativo è dovuta alle possibili ambiguità nelle interrogative indirette del tipo *Gli chiesi che facesse*, e anche a questioni di ritmo). (1985: 165)

Di seguito, si riportano alcuni esempi estrapolati dal romanzo di Sierra i Fabra e dalla traduzione da me proposta:

–¡Deberes, deberes! ¿**Qué** se creen en tu escuela? ¿No estudias bastante pasando tantas horas allí? (p. 88)

–Mira, hermano –Marcelo habló con sequedad ante su silencio–. No sé **qué** esperas, ni **qué** deseas, pero deberías mirarte en un espejo. [...] (p. 96)

¿**Qué** estarían haciendo las chicas de su clase?

¿Sonja y Fátima, por ejemplo? (p. 130)

«Compiti, compiti! **Cosa** pensano nella tua scuola? Non studi abbastanza con tutte le ore che passi lì dentro?»

«Senti, fratello» disse Marcelo bruscamente di fronte al suo silenzio. «Non so **cosa** stai aspettando, né **cosa** vuoi, ma dovresti guardarti allo specchio. [...]»

Cosa stavano facendo le ragazze della sua classe?

Sonja e Fátima, per esempio?

Intercalari

L'autenticità e la credibilità dei dialoghi di *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* sono in parte dovute alla massiccia presenza di intercalari, la cui traduzione rappresenta una vera e propria sfida per il traduttore, che difficilmente potrà sperare nell'aiuto delle risorse lessicografiche:

[...] estos elementos, estrechamente ligados al registro coloquial, suponen mayores problemas de interpretación respecto a los marcadores discursivos más propios de la lengua escrita y formal (estructuradores de la información, conectores, reformuladores, operadores argumentativos), que, por lo general, suelen poseer una equivalencia casi directa debido a su parcial transparencia, además de ser fácilmente asequibles, gracias a la mayor atención que se les dedica en los diccionarios bilingües y manuales. (Brandimonte, 2012: 64)

Nello specifico, Sierra i Fabra ricorre, tra gli altri, ai diffusi *bueno, es que, o sea, pues, vale*, che ho deliberatamente mantenuto in italiano, in quanto donano naturalezza e verosimiglianza alle battute dei personaggi. Ne ho quindi proposto una traduzione, valutando di caso in caso che sfumatura di significato attribuire a ogni intercalare.

–**O sea** que el trabajo puede basarse en experiencias personales tanto como en historias que conozcamos –dijo Lidia Campos. (p. 15)

«**Quindi** il compito si può basare sia su esperienze personali sia su storie che conosciamo» disse Lidia Campos.

–**Oye**, ¿tú qué vas a escribir acerca de eso...? –Gonzalo miró a Eliseo–. ¿Cómo ha dicho que se llamaba? (p. 18)

«**Senti un po'**, tu cosa scriverai su quella roba...?» Gonzalo guardò Eliseo. «Come ha detto che si chiamava?»

–Si vive en España tiene que hacer las cosas como las hacemos aquí, **digo yo** –fue lo último que escuchó a su espalda. (p. 32)

–¿Puedo hacerte una pregunta muy personal? –dijo Clara.

–¡**Vale**, y yo otra! –saltó Felicidad–. **Bueno**, si no es la misma. (p. 65)

–¡Se me escapa!

–¡**Pues** ve al lavadero! (p. 84)

–¿Es cierto que a muchos chicos y chicas adoptados se les va la olla?

–Hay otras formas de decirlo.

–Tienen traumas y **todo eso**. (p. 91)

–No es lo mismo. [...]

–**Bueno**, ¿y tú cómo estás? (pp. 112-113)

–¡Dale saludos de mi parte, **que** hace días que no la veo! (p. 142)

«Se vive in Spagna, deve fare le cose come le facciamo qui, **no?**» fu l'ultima cosa che sentì alle sue spalle.

«Posso farti una domanda molto personale?» disse Clara.

«**Dai**, poi io un'altra!» se ne uscì Felicidad. «Se non è la stessa, **ovvio**.»

«Mi scappa!»

«**Allora** falla nel lavandino!»

«È vero che molti ragazzi e ragazze adottati vanno fuori di testa?»

«Si potrebbe dire in altri modi.»

«Hanno traumi e **cose del genere**.»

«Non è la stessa cosa.» [...]

«**Vabbè**, tu come stai?»

«Salutamela, **che** non la vedo da giorni!»

Talvolta, quando l'intercalare, a mio avviso, sarebbe stato di troppo o avrebbe compromesso l'immediatezza della battuta, ho adottato la strategia dell'omissione.

–¿Es **que** no descansáis nunca? (p. 19)

«Non vi stancate mai?»

–Pero como no marquen al menos tres, y no es pedir mucho, te cuesta la colección de mangas en DVD que anuncian por la tele.

–**Ya**, como si no te la compraras igual. (p. 112)

«Ma se non ne segnano almeno tre, e non è chiedere tanto, ti costa la collezione di manga in DVD che pubblicizzano in tv.»

«Come se non te la comprassi comunque.»

Tuttavia, la sfida più dura è stata la resa di vocativi faticosi quali *hombre, mujer, hijo/a, tío/a, macho/a*, particolarmente frequenti in lingua spagnola. Come osserva Brandimonte,

[...] la dificultad de encontrar un equivalente deriva principalmente del proceso de desemantización que han sufrido estos términos en el coloquio, convirtiéndose en muletillas conversacionales. Esta consideración justifica en parte su posible omisión en el texto de llegada, aunque siempre produciría cierta pérdida inherente a la complicidad y familiaridad que su uso comporta.

En este sentido, sería recomendable optar por una equivalencia funcional más que semántica y fijar la mirada hacia los diferentes recursos apelativos-fáticos de que dispone la lengua italiana (*oh, bello, fratello, raga, senti, guarda*) [...]. (*ibid.*: 69-70)

Benché la lingua italiana non presenti la stessa ricchezza di vocativi fatici e, soprattutto, ne faccia un uso più parsimonioso rispetto allo spagnolo, in fase di traduzione ho voluto proporre degli equivalenti funzionali per scongiurare una perdita importante, come suggerito da Brandimonte. A tale proposito, per ogni occorrenza, mi sono fatta guidare dal contesto di enunciazione e, soprattutto, dalla personalità del mittente. Seguono alcuni esempi accompagnati, dove necessario, da una breve spiegazione.

–¿**Hija**, te encuentras bien? (p. 61)

«**Amira**, ti senti bene?»

–¡Ya estamos aquí, **hijo!**—anunció su padre. (p. 70)

«Siamo arrivati, **tesoro!**»

Il padre di Sergio si mostra sempre molto premuroso e affettuoso nei confronti del figlio.

–¿Todo bien, **hijo?** (p. 72)

«Tutto bene, **caro?**»

Coba, la vicina di casa di Roberto, è la classica signora che, pur non dandolo a vedere, si preoccupa solo di impicciarsi nelle faccende altrui e di spettegolare alle spalle dei diretti interessati.

–Tú de chino tendrás los genes, vale, no lo niego. Pero **hijo**, te has criado aquí, con nosotros y la familia. De niño decíamos que eras más de los nuestros que la mayoría. (p. 113)

«Tu di cinese avrai i geni, va bene, non lo nego. Ma **figlio mio**, sei cresciuto qui, con noi e con la famiglia. Quando eri bambino dicevamo che eri dei nostri più della maggior parte della gente.»

In questo caso, ritengo che “figlio mio” si adatti piuttosto bene al tono ironico del padre di Sergio.

–**Macho**, desde que has perdido el culo por ese espárrago... –Gonzalo señaló a Sonja. (p. 19)

«**Bello mio**, da quando hai perso la testa per quell’asparago...» Gonzalo indicò Sonja.

Credo che “bello mio” si addica al tono canzonatorio usato da Gonzalo.

–¿Qué pasa contigo, **tío?** –puso cara de no creérselo Gonzalo. (p. 20)

«Che ti prende, **fra?**»
assunse un’espressione
incredula Gonzalo.

Gonzalo è uno dei due bulli; utilizza un linguaggio molto colloquiale e piuttosto sboccato.

¡Y tú, Estanis, **colega...**! (p. 21)

«E tu, Estanis, **amico...**!»

–Solo siendo fuertes, todos, nos haremos respetar, Roberto –habló Fausto–. ¿Es que no lo comprendes, **hermano?** [...] (p. 95)

«Solo se siamo forti, tutti, ci rispetteranno, Roberto» disse Fausto. «Non lo capisci, **fratello?** [...]»

Per chi appartiene a una *mara*, come nel caso di Fausto, la banda diviene una famiglia e gli altri membri veri e propri fratelli.

In alcuni casi, tuttavia, la riproduzione del vocativo fatico in italiano sarebbe parsa innaturale o ridondante, motivo per cui ho optato per la sua omissione.

–Lo sé, **mujer.** Lo sé. (p. 82)

«Lo so. Lo so.»

–Dame una idea, va, **hombre** –se lo suplicó Javier Aguirre. (p. 138)

«Dammi un’idea, dai» lo supplicò Javier Aguirre.

Locuzioni e proverbi

Per quanto si riferisce agli aspetti lessicali, si nota che *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è particolarmente ricco di proverbi e, soprattutto, di locuzioni che accrescono il tono spontaneo e genuino della narrazione e dei dialoghi. Oltre a espressioni idiomatiche che presentano uno o più corrispettivi consolidati in italiano, si pensi a *dar calabazas* (p. 57) (dare il due di picche), *írsele a alguien la olla* (p. 91) (andare fuori di testa) o *arrojar la toalla* (p. 100) (gettare la spugna), il testo è costellato da fraseologia la cui resa si è rivelata più macchinosa e meno immediata. Di seguito si riportano alcuni degli esempi più significativi accompagnati dalla rispettiva proposta di traduzione in italiano:

Se imaginó a Gonzalo y a Eliseo machacados a golpes. Los odiaba. Lo deseaba. Pero eso sería como **escupir al cielo**. Al final todo se volvería contra él. (p. 95)

Immaginò Gonzalo ed Eliseo pestati di botte. Li odiava. Lo desiderava. Ma sarebbe stato come **darsi la zappa sui piedi**. Alla fine, gli si sarebbe rivoltato tutto contro.

Escupir alguien al cielo è una locuzione verbale che, stando alla definizione raccolta nel DRAE, significa “[d]ecir o hacer algo inconveniente que se vuelve en su daño”.² Deriva dal proverbio “El que al cielo escupe en la cara le cae”,³ presente anche in lingua italiana come “Non sputare in cielo che in faccia ti torna”. Tuttavia, in fase di traduzione ho preferito l’espressione idiomatica “darsi la zappa sui piedi”, equivalente alla locuzione spagnola sul piano semantico, come si evince dalla definizione fornita dal Vocabolario online Treccani: “fare qualcosa che, invece di riuscire utile come si sperava, si ritorce a proprio danno”.⁴ Infatti, “darsi la zappa sui piedi” è, a mio avviso, più immediato e presenta una frequenza d’uso maggiore rispetto a “sputare in cielo”.

–¡Que te digo que no he pensado en ello!
–Pues si tú **estás a cuadros**, imagínate yo. (p. 137)

«Ti ho detto che non ci ho ancora pensato!»
«Se **sei perso** tu, pensa me.»

Estar a cuadros è una variante della locuzione *quedarse a cuadros*, il cui significato è “quedarse profundamente sorprendido y perplejo cuando te cuentan algo que te asombra o te parece ilógico o impensable que pudiera suceder y no sabes cómo reaccionar”.⁵ La traduzione proposta dal dizionario bilingue Zanichelli è “rimanere stupito”, che tuttavia risulterebbe fuorviante in questo contesto. La locuzione *estar a cuadros*, in questo caso, va non tanto nella direzione della sorpresa, bensì in quella della perplessità, del non sapere come reagire. Per questo motivo, ho optato per l’espressione “essere perso”, che ritengo colga appieno il senso dell’originale e rispecchi il tono colloquiale dell’enunciato. Inoltre, ho sottoposto la questione allo stesso Sierra i Fabra in occasione del nostro incontro e l’autore ha avallato sia la mia interpretazione sia la proposta di traduzione.

–Si mis padres me pillan con el móvil **me la cargaré** –inició la cuenta atrás de su conversación. (p. 139)

«Se i miei genitori mi beccano con il cellulare **sono guai**» iniziò il conto alla rovescia per la fine della conversazione.

Il DRAE definisce la locuzione verbale *cargársela alguien* come “[r]ecibir un castigo o reprimenda como consecuencia de una acción”.⁶ Anche in questo caso, la traduzione proposta dal dizionario bilingue Zanichelli, “prenderle”, risulta inadeguata sul piano semantico. Infatti,

² Cfr: <https://dle.rae.es/cielo?m=form> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

³ Cfr: <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59346&Lng=0> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

⁴ Cfr: <https://www.treccani.it/vocabolario/piede/> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

⁵ Cfr: <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/tag/cual-es-el-significado-de-la-expresion-quedarse-en-cuadro/> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

⁶ Cfr: <https://dle.rae.es/cargar?m=form> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

secondo la definizione raccolta nel Nuovo De Mauro, “prenderle” ha il significato di “essere picchiato” o, in senso figurato, “essere sconfitto”.⁷ Implica, quindi, un certo grado di violenza fisica che non per forza è presente nella locuzione *cargársela alguien*. Per questo motivo, ho preferito “sono guai”, espressione più generica che permette di conservare il significato e il tono colloquiale dell’originale.

In alcuni casi, la presenza di fraseologia nel testo fonte ha comportato un’inevitabile perdita di colore in fase traduttiva. D’altronde, come ci ricorda Ricoeur, talvolta è necessario abbandonare il sogno della traduzione perfetta e accettare la differenza insormontabile fra il proprio e l’altrui (in Cavagnoli, 2012: 31). Seguono alcuni esempi a dimostrazione del fatto che, a volte, il traduttore non può fare altro se non alzare le mani di fronte al testo di partenza.

Todos conocían su fino humor, su ironía, sus respuestas rápidas y sus bromas a veces poco apreciadas por sus alumnos, porque no siempre **pillaban la** debida **onda**. (p. 13)

Tutti conoscevano il suo umorismo sottile, la sua ironia, le sue pronte risposte e le sue battute, a volte poco apprezzate dagli alunni, che non sempre **riuscivano a comprenderle**.

D’accordo con il DRAE, l’espressione *pillar, captar o coger la onda* significa “[d]arse cuenta de algo disimulado o apenas explícito”.⁸ Si tratta di una locuzione verbale colloquiale, che purtroppo non ho potuto conservare nella versione in lingua italiana. La traduzione da me proposta è senza dubbio più neutra e meno espressiva, anche se rimane fedele all’originale sul piano semantico.

–Cállate, ¿vale?
–¡Jo, macho, **quién te ha visto y**
quién te ve! –se enfurruñó Eliseo. (p. 19)

«Vuoi stare zitto?»
«**Non ti riconosco più**, cavolo!» si
irritò Eliseo.

¡Quién te ha visto y quién te ve! è un proverbio utilizzato “[c]uando alguien se comportaba de forma considerada impropia para él” (Ripollés i de la Fragua, 1997: 543). In questo caso, Eliseo rinfaccia a Estanis il fatto di essere cambiato e di prendere le difese dei cinque protagonisti. Infatti, prima che si innamorasse di Sonja, Estanis faceva parte dei bulli insieme a Gonzalo ed Eliseo. La proposta di traduzione inevitabilmente appiattisce l’originale, ma conserva il significato del proverbio spagnolo e risulta credibile all’interno del dialogo.

⁷ Cfr: <https://dizionario.internazionale.it/cerca/prenderle> [Ultimo accesso: 19/02/2024].

⁸ Cfr: <https://dle.rae.es/onda#Hqf5WIV> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

–Preferiría limpiar el cuarto de baño.
Su madre abrió unos **ojos como**
platos. (p. 60)

«Preferirei pulire il bagno.»
Sua madre **sgranò gli occhi**.

Il DRAE definisce l'espressione *ojos como platos* come “ojos muy abiertos a causa del asombro o la sorpresa”.⁹ Dal momento che una resa letterale non avrebbe funzionato sul piano espressivo, ho optato per la collocazione “sgranare gli occhi”. Anche in questo caso, la proposta di traduzione dà vita a un'immagine meno plastica dell'originale, tuttavia il verbo “sgranare” aderisce al testo di partenza a livello semantico e dà un tocco di colore rispetto al più neutro “aprire”.

Gergo giovanile

Sierra i Fabra si rivela particolarmente abile nell'emulare la lingua dei giovani, che emerge non solo nei dialoghi, ma anche nelle parti narrative grazie alla focalizzazione interna. Si tratta di un aspetto a cui lo scrittore dedica grande attenzione all'interno delle sue opere:

Mucha gente pone palabras modernas en libros juveniles y se les nota que lo hacen de oídas, que no las sienten, que no las viven. No es mi caso, al menos hasta ahora. En una novela realista sobre el mundo de los jóvenes no puedes hacer que un pandillero hable con florituras y parezca idiota, aunque tampoco debes empobrecer el lenguaje hasta límites absurdos. Tú has de escribir como sabes, pero el personaje que habla en la novela ha de hablar como corresponde a su personalidad.¹⁰

Per questo motivo, in fase di traduzione ho cercato di compiere scelte lessicali che fossero in sintonia con il linguaggio vivace e colorito del testo di partenza, tenendomi a debita distanza da una lingua neutra, che avrebbe appiattito lo spirito dell'originale. Di seguito si riportano alcuni passaggi come esempio.

–¿Qué te crees, que tienen
ordenatas? ¡Ni luz eléctrica, hombre!
(p. 18)

«Cosa credi, che c'abbiano i
computer? Dai, se non hanno neanche la
luce elettrica!»¹¹

⁹ Cfr: <https://dle.rae.es/ojo> [Ultimo accesso: 17/02/2024].

¹⁰ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=452&lang=es [Ultimo accesso: 17/02/2024].

¹¹ In questo caso, siccome la lingua italiana non presenta una variante colloquiale del termine “computer”, ho messo in atto la strategia della compensazione, mediante la quale “[s]e introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original” (Hurtado Albir, 2001: 270). Ho quindi deciso di ricorrere a una risorsa dell'italiano parlato, ovvero l'uso del pronome “ci” prima del verbo “avere”.

–¿De qué clase de libertad vas a hablar tú?

–Yo soy libre de pegarte una **hostia**, por ejemplo –lo desafió Gonzalo. (p. 20)

–Me dan una pena...

–A mí no, si son tontas y **tragan**...

A su lado se detuvo la señora Engracia, la vecina del sexto, el piso situado por encima del suyo.

Una **pesada**. (p. 40)

–No te metas en **líos**, recuerda que este país nos ha dado mucho. (p. 42)

–¿Te molesta que **se metan contigo**?

–Sí.

–¿Forma parte de tus problemas?

–¿Quiere **liarme**? (p. 90)

–Yo no he dicho que esté a cuadros, solo que todavía no me he puesto a **currar**. (p. 137)

–¿Crees que la libertad es algo abstracto?

–Hay muchas formas de **enrollarse con** eso.

–Pues ya está. Dilo.

–Si le digo a la Queta que me he tomado la libertad de no hacer el trabajo, me **catea** y encima me llama provocador. [...] –su lamento se hizo protesta–. ¿Por qué les pregunta a los **tíos** menos libres del mundo qué es la libertad? (p. 138)

–Si mis padres me **pillan** con el móvil me la cargaré –inició la cuenta atrás de su conversación. (p. 139)

–¿**Quihubo**, brother? –se le plantó delante. (p. 141)

«E tu di che tipo di libertà parleresti?»

«Della libertà di tirarti un **ceffone**, per esempio» lo sfidò Gonzalo.

«Mi fanno una pena...»

«A me no, se sono stupide e **mandano giù**...»

Accanto a lui si fermò la signora Engracia, la vicina del sesto piano, l'appartamento sopra al suo.

Una **rompiscatole**.

«Non cacciarti nei **guai**, ricordati che questo paese ci ha dato tanto.»

Ti dà fastidio che **se la prendano** con te?»

«Sì.»

«È uno dei tuoi problemi?»

«È una **trappola**?»

«Non ho detto che sono perso, solo che non **mi sono** ancora **nesso sotto**.»

«Pensi che la libertà sia un qualcosa di astratto?»

«Ci **si può scervellare** in molti modi su sta cosa.»

«Vedi, basta questo. Dillo.»

«Se dico alla Queta che mi sono preso la libertà di non fare il compito, mi **sega** e mi dà pure del provocatore. [...]» la sua lamentela diventò una protesta. «Perché chiede ai **tipi** meno liberi del mondo cosa sia la libertà?»

«Se i miei genitori mi **beccano** con il cellulare sono guai» iniziò il conto alla rovescia per la fine della conversazione.

«**Come butta**, brother?» gli si piantò davanti.

Un altro scoglio da superare nel caso di libri per ragazzi è il linguaggio scurrile. Infatti, siccome il mondo della scuola difficilmente adotterebbe un libro contenente parolacce, spesso molti editori chiedono di edulcorare il testo in fase di traduzione. Quindi, come osserva Cavagnoli, “il rischio di tradurre un libro per ragazzi applicando una forma di censura che porta i giovani protagonisti a esprimersi in modo improbabilmente educato è davvero grande” (2012: 122). Dunque, per evitare rese inverosimili delle battute e tenendo a mente anche la posizione dell’autore in merito alla censura, ho deciso di conservare l’uso di turpiloquio ed eufemismi nella traduzione in italiano, come si evince dagli esempi che seguono:

–No ves que en su país eso no se conoce, que siempre hay algún general dando golpes de Estado y **jodiéndoles** – aseguró Eliseo Marco. (p. 18)

«Nel suo paese non sanno cosa sia, c’è sempre qualche generale pronto a **fotterli** con un colpo di stato» assicurò Eliseo Marco.

–[...] Solo quería saber de qué **coño** de libertad iba a hablar un **sudaca cagado** como el Robertito, y ya puestos, no estaría de más preguntarles a estos –abarcó al grupo–. (p. 20)

«[...] Volevo solo sapere di che **cazzo** di libertà avrebbe parlato un **sudamericano di merda e cacasotto** come il Robertito, e già che ci siamo, non sarebbe male chiederlo anche a questi qui» indicò il gruppo.

–Ya sabes que no puedo.
–**Caray**, si no te plantas... –estiró las comisuras de los labios por ambos lados la mayor. (p. 63)

«Sai che non posso.»
«**Cavolo**, se non ti fai valere...» la più grande stirò entrambi gli angoli della bocca.

–[...] Eres indígena, tu piel es indígena, y siempre serás un emigrante, un ciudadano de segunda. Tendrás trabajos de **mierda**, pagas de **mierda**, vivirás en una **mierda** de piso y comerás **mierda** porque las oportunidades te van a esquivar como los ricos esquivan a los pobres por la calle. [...] (p. 96)

Sei indigeno, la tua pelle è indigena, e sarai sempre un emigrato, un cittadino di serie B. Avrai lavori di **merda**, stipendi di **merda**, vivrai in una **merda** di appartamento e mangerai **merda** perché le opportunità ti schiveranno come i ricchi schivano i poveri per strada.

–¿Qué pasa? –se extrañó.
–Nada, es sobre el trabajo que nos ha puesto la Queta, ¡**jo!** ¿Tienes algo? (p. 137)

«Cosa c’è?» si stupì.
«Niente, è per il compito che ci ha dato la Queta, **cavolo!** Hai scritto qualcosa?»

Proforme

L'oralità è caratterizzata da un grado inferiore di precisione e di accuratezza, come dimostrato dall'uso di proforme, ovvero "[...] unidades léxicas como *cosa, persona*, etc., de significación muy amplia, que, debido a su comprensión mínima y extensión máxima, pueden reemplazar a cualquier palabra para señalar el mismo referente".¹² Sierra i Fabra ricorre soprattutto ai dimostrativi neutri, che tuttavia in italiano sono tendenzialmente più sporadici. Per questo motivo, in fase di traduzione, ho talvolta preferito rendere più esplicito il referente oppure omettere la proforma, valutando, di caso in caso, l'opzione più consona:

–¡No estamos en Somalia, ni en el pueblo! ¿De qué nos sirve vivir aquí si no nos sentimos parte de **esto**? (p. 61)

«Non siamo in Somalia e nemmeno nel villaggio! Perché viviamo in questo paese se non sentiamo di farne parte?»

No contaba.
Era la protagonista pero la que menos voz tenía en todo **aquello**. (p. 83)

Non contava nulla.
Era la protagonista, ma era quella che aveva meno voce in **capitolo**.

–Aquí tendrás problemas si no eres de los nuestros. Es al revés. Cualquier día los del Santo Puñal –escupió al pronunciar el nombre– te van a quebrar. ¿Quieres **eso**? (p. 95)

«Qui avrai problemi se non sei dei nostri. Funziona al contrario. Un giorno o l'altro quelli di Santo Puñal» sputò nel pronunciare il nome «ti faranno a pezzi. È **questo** che vuoi?»

Amira solo sabía que **aquello** era para siempre. (p. 105)

Amira sapeva solo che sarebbe stato per sempre.

–¡Esos chicos son los jefes de una banda! [...] ¿Te has metido en **eso**, hijo? (p. 117)

«Quei ragazzi sono i capi di una banda! [...] Ti sei immischiato in **quelle cose**, Roberto?»

Interiezioni

Spesso, nello spagnolo parlato, le proposizioni esclamative si servono di interiezioni per esprimere emozioni o sensazioni. Come per gli intercalari, le risorse lessicografiche a disposizione del traduttore non sempre si rivelano di grande aiuto, poiché il significato che veicolano tali elementi è vincolato al contesto di enunciazione. In fase di traduzione ho quindi

¹² Cfr: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/referenciaendoforica.htm [Ultimo accesso: 17/02/2024].

ricercato un equivalente funzionale che rispecchiasse la sfumatura di significato assunta da ogni interiezione nel testo di partenza. Pur dovendo fare i conti con un ventaglio più ristretto di alternative, ho voluto conservare le interiezioni nella versione in lingua italiana del testo, poiché “[...] la supresión de tales elementos no hace sino alejar de la verosimilitud el diálogo prefabricado” (Brandimonte, 2012: 74):

–[...] ¿Cómo ha dicho que se llamaba?

–Libertad.

–¡**Oh**, sí, libertad! –puso cara de recordarlo de pronto [...] (p. 18)

–¿Qué te crees, que tienen ordenadas?
¡Ni luz eléctrica, **hombre!** (p. 18)

–¡**Uy**, mira la carbonara cómo le protege! fingió afectarse Gonzalo. (p. 19)

–**Venga**, ya está bien, ¿no?

–Tú **mutis**, amarillo –le previnieron–.
[...] (p. 19)

–¡**Eh!**, ¿vais a pelearos? abrió las manos Eliseo. (p. 20)

–¡Un día es un día, **mujer!** –quiso ser evidente Felicidad. (p. 64)

–¿Mi madre? ¡**Qué va!** ¡Tú no la conoces! ¡Es más cerrada! (p. 99)

–¿Tu madre estuvo en una guerra?

–La de los Balcanes.

–**Santo Dios** –exhaló él. (p. 100)

–**Por Dios**, Sergio... Sea lo que sea lo que te preguntes o lo que sientas en tu cabeza, no dejes que te haga daño. [...] (p. 114)

[...] «Come ha detto che si chiamava?»

«Libertà.»

«**Ah**, sì, libertà!» fece la faccia di chi improvvisamente si ricorda, [...]

«Cosa credi, che c’abbiano i computer? **Dai**, se non hanno neanche la luce elettrica!»

«**Ah**, guarda un po’ la carbonaia come lo protegge!» finse di commuoversi Gonzalo.

«**Dai**, adesso basta, no?»

«Tu **zitto**, muso giallo» lo avvertirono. [...]

«**Ehi!** Avete intenzione di fare a botte?» allargò le braccia Eliseo.

«**Dai**, è soltanto un giorno!» volle sottolineare Felicidad.

«Mia madre? **Ma va!** Tu non la conosci! È così riservata!»

«Tua madre è stata in guerra?»

«Quella dei Balcani.»

«**Santo Cielo**» sospirò lui.

«**Per l’amor di Dio**, Sergio... Qualunque cosa tu ti chiedi o ti passi per la testa non permettere che ti faccia del male. [...]»

–Pero tendrás una idea, ¿no?
–No, ninguna.
–¡**Anda ya**, Sergio! (p. 137)

«Ma avrai un'idea, no?»
«No, nessuna.»
«**Dai**, Sergio!»

Terminologia specifica

Se è vero che il linguaggio impiegato da Sierra i Fabra è facilmente accessibile in quanto attinge a lessico di uso quotidiano, non mancano casi in cui lo scrittore si serve di terminologia specifica, pur trattandosi di un romanzo destinato a un pubblico di ragazzi: “Mis novelas tienen siempre el mismo lenguaje, no cambio el chip, no creo que los niños sean tontos, les trato igual. Es el lector el que debe adaptarse a la novela, no al revés. Sería insultarles”.¹³ Infatti, nel testo si riscontrano termini quali *ablación*, *clítoris*, *infibulación*, *genocidio*, *limpieza étnica*, *espermatozoides*, *fecundación del óvulo*, *mutilación*, *labios vaginales*, *vulvas*, ecc.

Nello specifico, il passaggio che segue presenta un'alta densità di terminologia appartenente al mondo del calcio. In questo caso, oltre alle tradizionali risorse lessicografiche, in fase di traduzione si è rivelato indispensabile l'aiuto fornitomi da persone più esperte della sottoscritta in materia, che mi hanno suggerito delle soluzioni credibili in un contesto calcistico:

–¿Quién juega?
–Viene el **colista**, habrá festival de goles.
–Eso me dijiste la última vez y **empataron a cero**.
–Porque **nos relajamos** y ellos **vinieron a cerrarse**, pero esta vez no sucederá igual. Como nos descuidemos y perdamos más **puntos**... Además necesitamos **goles**, por si nos atrapan. Con el **golaveraje empatado** la **liga** puede decidirse por la **diferencia entre los marcados y los encajados**. (p. 112)

«Chi gioca?»
«Ci toccano gli **ultimi in classifica**, ci sarà il festival dei gol.»
«È quello che mi hai detto l'ultima volta e **hanno pareggiato zero a zero**.»
«Perché **abbiamo allentato la pressione** e loro **si sono chiusi in difesa**, ma questa volta non succederà. Se ci distraiamo e perdiamo altri **punti**... Inoltre, abbiamo bisogno di **gol**, nel caso ci raggiunghessero. A **parità di punti**, il **campionato** può essere deciso dalla **differenza di reti**.»

Giochi di parole

La vena ironica che contraddistingue Sierra i Fabra affiora anche in *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*). Nel testo, infatti, è possibile riscontrare due giochi di parole, che hanno richiesto un intervento minimo in fase di traduzione.

Il primo è costituito dal gerundio *chadeando*, che l'autore conia sulla scia di *chateando* e che

¹³ Cfr: https://sierraifabra.com/?page_id=452&lang=es [Ultimo accesso: 17/02/2024].

contiene un rimando al Chad, menzionato poco prima. Per riproporre il gioco di parole nel testo di arrivo, è stato sufficiente adattare la grafia a partire dal gerundio italiano “chattando”.

–Los del Chad se pasan el día
“**chadeando**” –hizo un mal chiste su
compañero. (p. 18)

«Quelli del Chad passano la giornata
“**chaddando**”» disse con una pessima
battuta il suo compagno.

Il secondo gioco di parole, invece, è dato dalla contrapposizione fra *diabólica* e *Ángel*, da intendere, in questo caso, non solo come nome proprio, ma anche nel suo significato di “spirito celeste”, contrapposto a diavolo. Siccome in linea generale, nella mia proposta di traduzione, gli antroponimi sono stati riportati così come apparivano nel testo di partenza, anche in questa circostanza ho optato per conservare *Ángel*, facendo affidamento alla somiglianza grafica fra *Ángel* e il suo corrispettivo italiano “Angelo” nel trasferire il gioco di parole.

Una moto diabólica para un **Ángel**,
como solía decir ella. (p. 46)

Una moto diabolica per un **Ángel**,
come diceva lei.

Aspetti morfologici

A livello morfologico, *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* presenta innumerevoli esempi di suffissazione valutativa, che conferiscono autenticità al carattere orale del testo. A prevalere è l’uso dei diminutivi, che ho conservato in fase di traduzione poiché, per il contesto in cui erano inseriti, risultavano plausibili e naturali anche in italiano:

bajita (p. 63)

bassina

hermanita (p. 96)

sorellina

horita (p. 99)

oretta

pueblecito (p. 101)

paesino

pedacito del cuerpo
(p. 130)

pezzettino di corpo

pañuelito (p. 161)

fazzolettino

Nel passaggio che segue, invece, predominano i suffissi dispregiativi, che non sempre è stato possibile trasporre nella lingua di arrivo. Ad esempio, nel caso del sostantivo *sudaca*, abbreviazione di *sudamericano* a cui è stato aggiunto il suffisso dispregiativo *-aca*, sono dovuta

ricorrere a un rafforzativo volgare diffuso nella lingua parlata per non incappare in formulazioni innaturali e di difficile pronuncia quali “sudamericanaccio” o “sudamericanazzo”. Inoltre, per quanto riguarda l’unico diminutivo presente in questo punto, ho optato per mantenerlo intatto nella mia proposta di traduzione, poiché, visto l’approccio straniante utilizzato nel trattamento degli antroponimi, agli occhi del lettore italiano sarebbe risultato strano trovare, di punto in bianco, “Robertino”.

–[...] Solo quería saber de que coño de libertad iba a hablar un sud**aca** cagado como el Robert**ito**, y ya puestos, no estaría de más preguntarles a estos –abarcó al grupo–. Un chin**arro** adoptado, una refugiada traumada, una islamista más tapada que mi abuelo en invierno y la neg**rata** del tam-tam. (pp. 19-20)

«[...] Volevo solo sapere di che cazzo di libertà avrebbe parlato un sudamericano **di merda** e cacasotto come il Robert**ito**, e già che ci siamo, non sarebbe male chiederlo anche a questi qui» indicò il gruppo. «Un cines**ino** adottato, una rifugiata traumatizzata, un’islamica più coperta di mio nonno in inverno e la neg**raccia** del tam-tam.»

Aspetti fonetici

L’oralità che caratterizza *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* emerge anche grazie ad alcuni fenomeni fonetici abilmente riprodotti dall’autore. Infatti, nel testo è presente un caso di aferesi, che si manifesta mediante la soppressione della sillaba iniziale della voce *estate*, l’imperativo di seconda persona singolare del verbo *estarse*. In italiano, ho ricreato un effetto simile tramite l’elisione della forma estesa “stai”.

–¡**Tate** quieto! ¿A dónde vas con tanta prisa? –Eliseo soltó la mano para acabar de empotrarle contra la pared. (p.18)

«**Sta’** fermo! Dove vai così di fretta?»
Eliseo allungò la mano per scaraventarlo una volta per tutte contro il muro.

Un altro fenomeno fonetico che è possibile riscontrare nel testo di partenza è l’apocope, ovvero la caduta di uno o più fonemi al termine di una parola. Infatti, *televisión* compare più volte come *tele*, effetto che ho scelto di riproporre mediante l’abbreviazione “tv”, più frequente in italiano rispetto a “tele”.

–Pero como no marquen al menos tres, y no es pedir mucho, te cuesta la colección de mangas en DVD que anuncian por la **tele**. (p. 112)

«Ma se non ne segnano almeno tre, e non è chiedere tanto, ti costa la collezione di manga in DVD che pubblicizzano in **tv**.»

4.2.2. Problemi extralinguistici

I problemi di natura extralinguistica in cui mi sono imbattuta si devono alla presenza di culturemi, ovvero

un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre el texto origen y el texto meta. (Molina, 2006: 79)

In linea generale, nel processo traduttivo ho cercato di tenere fede all'idea di traduzione come luogo in cui accogliere l'Altro, il diverso da sé, poiché, come osserva Cavagnoli, “[i]l lettore che legge il libro tradotto non dovrebbe essere privato della conoscenza diretta dell’alterità, possibile solo se di quell’estraneità rimane traccia nella traduzione” (2012: 50). Di conseguenza, l’approccio traduttivo adottato è stato, per la maggior parte, orientato al testo e alla cultura di partenza.

Un primo culturema è rappresentato dal termine *ESO*, che compare a pagina 20: “Uno de los de tercero de la ESO dio un paso al frente, amenazador”. *ESO* è l’acronimo di Educación Secundaria Obligatoria, che il DRAE definisce come “[e]tapa escolar, vigente desde el curso 1994-95, que comprende de los doce a los dieciséis años”.¹⁴ Ci troviamo di fronte, dunque, a un termine appartenente al lessico scolastico, che non sempre è facilmente trasferibile in traduzione. Infatti, Paesi anche molto vicini da un punto di vista culturale, come possono essere la Spagna e l’Italia, presentano delle differenze nell’organizzazione dei rispettivi sistemi scolastici. Di regola, tali differenze vengono appiattite dal ricorso a iperonimi o, più frequentemente, a forme di adattamento che comportano la sostituzione del referente fonte con un equivalente funzionale nella cultura di arrivo. Tuttavia, in questo specifico caso, ho scelto di mantenere inalterato il termine nella lingua di arrivo e di avvalermi di una nota a piè di pagina per spiegare al lettore italiano che “[n]el sistema scolastico spagnolo, dai 12 ai 16 anni, si frequenta la ESO (Educación Secundaria Obligatoria): il terzo anno corrisponde alla prima superiore in Italia”.

Ho agito in modo analogo per quanto riguarda i termini *guardia civil* (p. 86) e *guardia urbana* (p. 117), mantenuti nella lingua di partenza e accompagnati da una nota a piè di pagina: “Corpo di sicurezza che in Spagna ha il compito di mantenere l’ordine pubblico nelle zone rurali e di vigilare i confini marittimi o terrestri, così come le strade e le ferrovie” nel caso di *guardia*

¹⁴ Cfr: <https://dle.rae.es/eso?m=form> [Ultimo accesso: 16/02/2024].

civil; “Corpo di polizia della città di Barcellona” nel caso di *guardia urbana*.

Se è vero che Eco (2003: 95) definisce il ricorso alla nota a piè di pagina come l’ammissione di una sconfitta per il traduttore, Chiurazzi (2014) la ritiene una “spia della differenza”. Se il lettore non riesce a cogliere questa differenza, poiché “[...] legge il testo tradotto come fosse scritto nella sua lingua e nulla sa del testo originale” (*ibid.*), grazie alla sua nota, il traduttore la mette in luce. Se non se ne abusa, “la Nota del traduttore [...] è il gesto etico più alto che un traduttore possa fare: non come ammissione di una sconfitta, ma come difesa della verità della differenza” (*ibid.*).

Diverso è stato il trattamento riservato al termine *Valle de los Caídos*, il mausoleo faraonico a circa cinquanta chilometri da Madrid, monumento alla vittoria del nazionalcattolicesimo e celebrazione del regime franchista. In questo caso, l’autore va incontro al suo lettore nella scelta di fornire delle informazioni all’interno del testo di partenza. In fase di traduzione, sono quindi ricorsi alla strategia dell’amplificazione, limitandomi a espandere quanto detto nell’originale nell’intento di dotare il lettore italiano di qualche indizio in più, utile a rendere il riferimento culturale meno opaco:

–¿No me contaste que un antepasado tuyo murió construyendo eso del Valle de los Caídos? (p. 138)

–Mi, bisabuelo, sí.

–Pues habla de él, de cómo le quitaron su libertad para construir algo que odiaba, porque era el símbolo de la victoria de los que se alzaron contra el legítimo Gobierno de España. (p. 138)

«Non mi avevi raccontato che un tuo antenato era morto tipo costruendo il Valle de los Caídos?»

«Sì, il mio bisnonno.»

«Allora parla di lui, di come l’hanno privato della sua libertà per costruire **quel gigantesco mausoleo**, che lui odiava, perché era il simbolo della vittoria **franchista**, di quelli che erano insorti contro il governo legittimo della Spagna, **la Seconda Repubblica.**»

Infine, un ultimo culturema è rappresentato dal termine *mara*, che ricorre più volte nei capitoli dedicati a Roberto Quiles e che il DRAE definisce come “[p]andilla juvenil organizada y de conducta violenta, de origen hispanoamericano”.¹⁵ Come nel caso precedente, quando il termine compare per la prima volta nel romanzo, l’autore corre in aiuto del lettore, mediante un’apposizione posposta al culturema: “Los dos pertenecían a la mara 26 de julio, la banda del barrio” (p. 94). Questa volta ho ritenuto esaustiva la glossa inserita dall’autore, motivo per cui, in fase di traduzione, mi sono limitata a rendere in italiano quanto presente nel testo di partenza.

¹⁵ Cfr: <https://dle.rae.es/mara?m=form> [Ultimo accesso: 16/02/2024].

4.3. Proposta editoriale

Considerato l'indiscusso successo di Sierra i Fabra in Spagna e in America Latina, il consolidato riconoscimento internazionale, così come gli innumerevoli premi ricevuti nel corso della sua carriera, si auspica che, in un futuro non troppo lontano, l'opera dello scrittore catalano possa risvegliare l'interesse dell'editoria italiana, che, al momento, si è fermato alla pubblicazione di *Campi di fragole* (2017). In questa prospettiva, si è ritenuto opportuno procedere a un'analisi del panorama editoriale italiano, nell'intento di individuare una possibile collocazione per *Naufraghi in città (Nuvole in cielo)*. Seguono, quindi, i nomi di alcune case editrici potenzialmente inclini ad accoglierne la proposta di traduzione. In fase di ricerca si è tenuto conto della linea editoriale seguita e del catalogo, nonché della presenza di pubblicazioni rilevanti (per affinità tematica o per la provenienza geografica degli autori) e dell'esistenza di eventuali collane in cui l'opera potrebbe trovare spazio. Infatti, per ottenere un responso positivo da parte della casa editrice, è fondamentale che la proposta di traduzione sia coerente con il progetto intellettuale e commerciale della stessa.

Atmosphere libri

Fondata a Roma nel 2010, dal 2018 Atmosphere libri si dedica esclusivamente alla pubblicazione di narrativa straniera. Infatti, come si legge nella pagina web della casa editrice,¹⁶ il filo conduttore che unisce le opere presenti nel catalogo è quello della scoperta dell'alterità e del bisogno di far circolare idee e valori ritenuti universali. Gli autori proposti sono abili nel descrivere l'uomo e la sua condizione, con un'attenzione particolare alle attuali devianze della natura umana, quali pedofilia, bullismo, alcolismo, tossicodipendenza, disturbi alimentari e psicosi. In linea generale, sono romanzi incentrati su vari aspetti della psicologia evolutiva: descrivono le titubanze degli adolescenti, le incertezze ambientali e mentali della fase della crescita, le malvagità degli uomini e donne ancora immaturi, i tormenti, ma anche le esplosioni sessuali, la vivacità e l'impeto giovanile. Tra le collane di narrativa, oltre alla *biblioteca contemporanea*, che ambisce a stimolare una profonda riflessione su sentimenti, conflittualità, culture e luoghi del mondo, figura la *biblioteca dei ragazzi* dedicata ai giovani adulti, in cui potrebbe trovare spazio anche *Naufraghi in città (Nuvole in cielo)*. Proprio all'interno di questa collana ha visto luce, nel 2017, *Campi di fragole*, il successo indiscusso di Sierra i Fabra. Sono presenti, inoltre, diverse altre opere di stampo sociale appartenenti a scrittori catalani, ad

¹⁶ Cfr: <https://www.atmospherelibri.it/casa-editrice/> [Ultimo accesso: 25/02/2024].

esempio *Parole avvelenate* (2013, traduzione italiana di Simone Cattaneo) di Maite Carranza e *Io e mio fratello* (2014, traduzione italiana di Patrizio Rigobon) di Isabel-Clara Simó.

Camelozampa

Camelozampa nasce nel 2011 dall'unione di due case editrici: Camelopardus e Zampanera. È una casa editrice indipendente specializzata in libri per bambini e per ragazzi e, come si legge nella pagina web,¹⁷ pubblica romanzi che siano fonte di ispirazione nella ricerca della felicità, la comprensione delle diversità e la consapevolezza di sé. L'obiettivo è quello di stupire, emozionare, far pensare, aprire scorci inaspettati e finestre su mondi diversi, che siano vicini o lontani. Tra le collane di Camelozampa, due potrebbero rivelarsi adatte ad accogliere *Naufraghi in città (Nuvole in cielo): Le spore*, focalizzata su romanzi Young Adult, e *Gli arcobaleni*, destinata a ragazzi dagli undici anni. In entrambe le collane sono presenti titoli che vertono su tematiche in linea con quelle affrontate da Sierra i Fabra, ad esempio *Tariq* (2021) di Alice Keller e *Passare col rosso* (2019, traduzione italiana di Mirella Piacentini) di Hélène Vignal.

Sinnos

Nata a Roma nel 1990, Sinnos è una casa editrice specializzata in letteratura infantile e giovanile. Pubblica prime letture, albi illustrati, graphic novel, narrativa per bambini e per adolescenti affinché i giovani lettori crescano vaccinati contro l'ignoranza e l'infelicità e imparino a mettersi nei panni degli altri, a scegliere, a immaginare e a ribellarsi alle ingiustizie. Sono storie d'amore e di avventura, di amicizia e ribellione, di scoperta e trasgressione, storie che sanno raccontare anche la cittadinanza, la legalità intesa come regole condivise e inclusione, l'ambiente, l'impegno, la parità di genere, il rispetto di sé, degli altri e del mondo che abitiamo.¹⁸ La collana *Zona franca*, che affronta temi forti con disincanto, ironia, tensione e consapevolezza, sembrerebbe adatta ad accogliere tra i suoi titoli anche *Naufraghi in città (Nuvole in cielo)*.

Terre di mezzo

Fin dalla sua fondazione nel 1994, Terre di mezzo ha sempre considerato la fragilità una risorsa e ha sempre avuto un occhio di riguardo per il sociale. Nasce, infatti, come giornale di strada scritto da giovani professionisti e venduto da migranti. Oggi promuove la fiera "Fa' la cosa

¹⁷ Cfr: <https://www.camelozampa.com/chi-siamo/> [Ultimo accesso: 25/02/2024].

¹⁸ Cfr: <https://www.sinnos.org/chi-siamo/> [Ultimo accesso: 25/02/2024].

giusta!” sul consumo critico e gli stili di vita sostenibili, La Grande Fabbrica delle Parole, laboratorio di scrittura creativa gratuito per i bambini, e La Notte dei senza dimora, che invita i cittadini in piazza ogni anno nella Giornata ONU contro la povertà. Come si evince dal nome della casa editrice, i confini non sono visti come barriere invalicabili, bensì come luoghi da abitare. Terre di mezzo pubblica circa cento titoli all’anno, un modo per raccontare la realtà, inseguire l’utopia, misurarsi con la complessità del tempo presente, farsi domande e lasciar spazio all’ascolto.¹⁹ *Naufraghi in città (Nuvole in cielo)* potrebbe trovare posto all’interno di *Narrativa adolescenti*, una collana che racconta le nuove adolescenze, l’età delle prime volte e del “tutto è possibile” e che accoglie storie che danno voce all’animo selvaggio e ai sentimenti, con autenticità e delicatezza.

Una volta informatosi sulla disponibilità dei diritti stranieri e individuate le case editrici potenzialmente inclini ad accogliere la proposta di traduzione, il traduttore può procedere all’invio della scheda di lettura, un documento che illustra brevemente le principali caratteristiche dell’opera in questione. Al traduttore viene altresì richiesto un breve estratto tradotto e una o più proposte di titolo, la cui decisione finale spetta però all’editore, che si riserva il diritto di analizzare i suggerimenti avanzati dal traduttore e di decidere se mantenerne uno o trovare autonomamente un titolo che meglio soddisfi le aspettative del mercato (Elefante, 2012: 75). In questo caso, il titolo proposto, *Naufraghi in città (Nuvole in cielo)*, è fedele all’originale. Infatti, ho ritenuto importante mantenere le metafore presenti nel titolo in spagnolo, in quanto spie significative degli avvenimenti narrati nelle pagine a seguire. Inoltre, considerata la volontà dell’autore di non esplicitare il luogo della narrazione per permettere ai lettori di immedesimarsi nei protagonisti, ho preferito la preposizione semplice “in” perché meno specifica rispetto a quella articolata “nella”. Per conferire una certa armonia, ho fatto la stessa scelta anche nella parte di titolo tra parentesi. Di seguito, invece, si riporta un esempio di scheda di lettura per l’opera oggetto del presente elaborato.

4.3.1. Scheda di lettura

Titolo dell’opera:	<i>Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)</i> (prima ed. <i>Nubes en el cielo</i>)
Autore:	Jordi Sierra i Fabra (Barcellona, 1947): con quasi 600 opere pubblicate, è uno dei più noti e apprezzati scrittori spagnoli per ragazzi. Nel corso della sua carriera ha vinto oltre 50

¹⁹ Cfr: <https://www.terre.it/chi-siamo/> [Ultimo accesso: 25/02/2024].

premi letterari, tra cui il Premio Edebé de Literatura Infantil y Juvenil (1994, 2006, 2016), il Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (2007) e il premio Cervantes Chico (2012). Fra le sue opere più acclamate si annoverano *Kafka e la bambola viaggiatrice* (2010) e *Campi di fragole* (2017).

Anno di pubblicazione: 2022 (prima ed. 2008)

Genere: Romanzo

N. di pagine: 166

Trama: Amira, Fátima, Sergio, Sonja e Roberto sono cinque ragazzini accomunati dal marchio della diversità e da un'esistenza sospesa tra due mondi: la Spagna e il proprio Paese d'origine. Amira viene dalla Somalia, dove i genitori vogliono riportarla affinché sia sottoposta all'ablazione del clitoride e all'infibulazione. Fátima ha origini marocchine ed è destinata a fare ritorno in Marocco, dove sarà data in sposa a un anziano del suo paese. Sergio è cinese, è stato adottato da una coppia di spagnoli e si interroga sulle sue origini e sul passato. Sonja è bosniaca ed è nata da uno stupro durante la guerra dei Balcani. Roberto viene dall'Ecuador e vive nel terrore delle bande latino-americane, che lo perseguitano anche nel nuovo Paese. Nonostante l'adolescenza difficile e gli episodi di bullismo perpetrati dai compagni di classe, tutti e cinque lottano coraggiosamente per il proprio futuro, inseguendo il sogno della libertà.

Commento: Basato su eventi reali, *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* è un romanzo profondamente toccante e necessario, un inno alla speranza e alla libertà, diritto inalienabile che per molti continua a rappresentare una vera e propria utopia. Allo stesso tempo, è un invito all'incontro con l'Altro, ad abbattere le barriere innalzate dall'uomo e ad accogliere il diverso da sé.

CONCLUSIONI

L'elaborato aveva come obiettivo presentare una proposta di traduzione di *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*) dello scrittore catalano Jordi Sierra i Fabra. Pur trattandosi di un'opera minore all'interno della sua vastissima produzione letteraria, *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*) è un romanzo estremamente toccante e di un'indiscutibile attualità. Dietro alla prosa semplice e al linguaggio trasparente di Sierra i Fabra si celano tematiche dure e scottanti, che sfidano le tendenze e la censura del mercato editoriale, oltre a fare dell'opera un esempio lampante di letteratura impegnata. L'elaborato ha preso le mosse anche dal desiderio di far conoscere al pubblico italiano uno degli scrittori contemporanei più prolifici e autorevoli nel campo della letteratura per ragazzi, ma non solo, nella speranza di restituirgli la meritata attenzione anche nel nostro Paese, dove l'opera dell'autore è passata piuttosto in sordina.

Elaborare una proposta di traduzione di *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*) è stata un'esperienza appassionante, ma allo stesso tempo ricca di sfide. Fare proprio lo stile di un autore, addentrarsi nella sintassi, nella punteggiatura, nel lessico di qualcun altro richiede tempo, prudenza e, soprattutto, "invidia dell'originale" (Basso, 2010: 21). A volte, il tentativo di ricreare, in fase di traduzione, la naturalezza e la colloquialità che permeano il testo fonte è andato a buon fine. Altre, la resa da me proposta ha comportato un'inevitabile perdita di colore, come nel caso di alcune espressioni idiomatiche. D'altronde, come ci ricorda Basso, "[o]gni traduzione, anche la più attenta, anche la più ispirata, non può che offrirsi al testo come desiderio del testo, inarrivabile traguardo e punto di partenza del mestiere" (*ibid.*). È necessario, dunque, abbandonare il sogno della traduzione perfetta e "puntare a ricreare non l'uguale ma il *verosimile*" (Cavagnoli, 2012: 79).

Fondamentale ai fini della traduzione è stato l'incontro con l'autore, che mi ha permesso di accertarmi dell'interpretazione attribuita a diversi passaggi del romanzo e di svolgere una prima revisione con più strumenti e con maggiore consapevolezza del testo fonte. Il confronto con Sierra i Fabra è stata la conferma di quanto la collaborazione tra l'autore di un testo e il suo traduttore faccia la differenza e sia auspicabile per la buona riuscita dell'arduo lavoro di traduzione.

Inoltre, il tempo trascorso in sua compagnia ha apportato un valore aggiunto anche alla stesura del presente elaborato. Incontrare Sierra i Fabra si è rivelata un'occasione preziosa per comprenderne la visione del mondo e il modo di concepire la vita, nonché per conoscere il suo universo narrativo e la sua sconfinata produzione letteraria. Tutto ciò mi ha guidata nella stesura

dei quattro capitoli che compongono questo elaborato, redatti avvertendo l'eco della voce dell'autore e con il vivido ricordo del suo volto impresso nella mente. Un'esperienza di una ricchezza inestimabile di cui ho fatto tesoro a livello professionale ma anche, e soprattutto, personale.

Non resta dunque che chiudere l'elaborato con l'augurio che *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* possa un giorno approdare sugli scaffali delle librerie del nostro Paese. Sono infatti dell'idea che, oggi più che mai, sia un romanzo necessario, un inno alla speranza e alla libertà, diritto inalienabile che per molti continua a rappresentare una vera e propria utopia.

ABSTRACT

The aim of the present study is to examine and translate into Italian *Náufragos en la ciudad* (*Nubes en el cielo*) (2022) by Jordi Sierra i Fabra, one of the most prolific and versatile contemporary authors in the Ibero-American context. The first chapter of this work looks at the figure of Sierra i Fabra, taking into account his biography, mindset, literary career and social commitment. This section also includes the interview that the author granted me during my research stay abroad. The second chapter provides a detailed analysis of the source text, focusing on its main aspects: paratextual elements, characters, themes and style, among others. The third chapter deals with the translation of the whole novel, which is discussed and analysed in the fourth and final chapter, where examples comparing source and target texts are also provided.

RESUMEN

El presente trabajo se basa en el análisis y la traducción al italiano de la novela *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)* (2022) de Jordi Sierra i Fabra, uno de los escritores contemporáneos más fértiles y versátiles en el ámbito iberoamericano. El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero se centra en la figura de Sierra i Fabra, en concreto en su biografía, su pensamiento, su trayectoria literaria y su compromiso social. Incluye, además, la transcripción de la entrevista que el propio autor me concedió durante mi estancia de investigación en España. En el segundo capítulo se presenta un análisis detallado del texto fuente en todos sus aspectos principales: paratexto, personajes, temas y estilo, entre otros. El tercero incluye la traducción completa de la obra, que se analiza y comenta en el cuarto y último capítulo, donde se destacan los principales problemas de traducción y las estrategias adoptadas a la hora de trasladar el texto al italiano, mediante ejemplos que cotejan el texto fuente con el texto meta.

BIBLIOGRAFIA

Arduini, S., Carmignani, I. (2019). *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.

Arizpe, E. (2012). “Entre imágenes y palabras: la investigación que promueve comunidades lectoras inclusivas y creativas” en T. Colomer y M. Fittipaldi (eds.), *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes*. Barcelona/Caracas: Gretel/Banco del Libro, 44-68.

Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.

Balzano, M. (2019). *Le parole sono importanti. Dove nascono e cosa raccontano*. Torino: Einaudi.

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

Blanc, N. (2019). “Jordi Sierra i Fabra, el best seller catalán que fascina a los chicos argentinos”, *La Nación*, 5 maggio: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/jordi-sierra-i-fabra-best-seller-catalan-nid2244541/>

Brandimonte, G. (2012). “Traduciendo los diálogos: breve estudio contrastivo español/italiano sobre la traducción de las marcas de oralidad” en P. Martino Alba y S. M. Jarilla Bravo (eds.), *Caleidoscopio de traducción literaria*. Madrid: Dykinson, 63-78.

Briz Gómez, A. (1996). *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco Libros.

Calvo Valios, V. (2015). *La lectura literaria en los procesos de acogida e inclusión de adolescentes inmigrantes*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Cavagnoli, F. (2012). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.

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

Crisafulli, E. (2005). “Testo e paratesto nell'ambito della traduzione” in M. G. Tavoni e M. Santoro (a cura di), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 447-463.

Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

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

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Fanti, S. (2016). “Gabriele Clima: «la letteratura per ragazzi ha il dovere di affrontare temi “forti”»”, *iO Donna*, 3 ottobre: <https://blog.iodonna.it/io-leggo/2016/10/03/gabriele-clima/>

Gallo Machado, G. (2005). “Sierra i Fabra: «Si una obra te llama la atención porque sientes un palpito, llévatela»”, *ABC*, 30 marzo: https://www.abc.es/cultura/abci-sierra-fabra-si-obra-llama-atencion-porque-sientes-palpito-llevatela-200505300300-202809018720_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fabci-sierra-fabra-si-obra-llama-atencion-porque-sientes-palpito-llevatela-200505300300-202809018720_noticia.html

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Lluch, G., Sanz Tejada, A. (2021). *Analizar relato #LIJ*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Lorente Muñoz, P. (2011). “El caso Jordi Sierra i Fabra”, *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 9, 131-144.

Marcelo Winitzer, G., Pascua Febles, I. (2005). “LIJ multicultural como respuesta a los conflictos sociales en la Europa actual” en V. Ruzicka Kenfel, C. Vázquez García y L. Lorenzo García (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 503-512.

Marcelo Wirnitzer, G. (2007). “Referencias culturales de la LIJ multicultural. Una ventana hacia la tolerancia” en I. Pascua Febles *et al.* (coord.), *Literatura infantil para una educación intercultural: traducción y didáctica*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 57-86.

Margallo González, A. M. (2012). “Qué literatura para los recién llegados” en T. Colomer y M. Fittipaldi (eds.), *La literatura que acoge: inmigración y lectura de álbumes*. Barcelona/Caracas: Gretel/Banco del Libro, 144-171.

Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Palermo, M. (2015). *Linguistica italiana*. Bologna: il Mulino.

Ripollés i de la Fragua, R. (1997). “Más de 100 refranes y locuciones castellanos y su clasificación”, *Paremia*, 6, 541-546.

Sabatini, F. (1985). “L’italiano dell’uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane” in G. Holtus ed E. Radtke (eds.), *Geschprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen: G. Narr, 154-184.

Sáiz Ripoll, A. (1999). *Jordi Sierra i Fabra: la pasión por la escritura (aproximación a su obra juvenil e infantil)*: https://sierraifabra.com/?page_id=482&lang=es

Sáiz Ripoll, A. (2000). *Sierra i Fabra, o la fuerza de las palabras*: https://sierraifabra.com/?page_id=490&lang=es

Sánchez Vera, L., Moreno Verdulla, A. (2005). “Literatura ética. Trabajo infantil y esclavitud en dos novelas de Sierra i Fabra” en V. Ruzicka Kenfel, C. Vázquez García y L. Lorenzo García (eds.), *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións Universidade de Vigo, 637-652.

Sierra i Fabra, J. (2000a). “Premio de la CCEI”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 126, 24-26.

Sierra i Fabra, J. (2000b). *Una palabra llamada compromiso*: https://sierrafabra.com/?page_id=469&lang=es

Sierra i Fabra, J. (2012). *Mis (primeros) 400 libros. Memorias literarias de Jordi Sierra i Fabra*. Madrid: Ediciones SM.

Sierra i Fabra, J. (2017). “Cómo escribir una buena novela juvenil”, *La Vanguardia*, 1 aprile: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170401/421346978323/como-scribir-una-buena-novela-juvenil-jordi-sierra.html>

Sierra i Fabra, J. (2022). *La página escrita*. Barcelona: SiF Editorial.

Sierra i Fabra, J. (2022). *Náufragos en la ciudad (Nubes en el cielo)*. Barcelona: SiF Editorial.

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

Tejerina Lobo, I. (2008). “Coordenadas teóricas y contextuales de la educación literaria ante el desafío intercultural” en I. Tejerina Lobo *et al.* (coord.), *Leer la interculturalidad. Una propuesta didáctica para la ESO desde la narrativa, el álbum y el teatro*. Santander: Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria, 38-87.

Tiberii, P. (2018). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli.

Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei Sinonimi e Contrari*. Milano: Le Monnier.

Vázquez García, C. (2007). “Viaje del margen al centro. La narrativa de migración e identidades híbridas adolescentes” en F. Azevedo *et al.* (coord.), *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil*. V. N. Gaia: Gailivro, 48-65.

SITOGRAFIA

Atmosphere libri

<https://www.atmospherelibri.it/>

[Ultimo accesso: 25/02/2024].

BBVA Aprendemos Juntos 2030, “Intento que cada día sea una pequeña vida en 24 horas”

<https://www.youtube.com/watch?v=eZPcCyFSN-Y>

[Ultimo accesso: 08/12/2023].

Camelozampa

<https://www.camelozampa.com/>

[Ultimo accesso: 25/02/2024].

Diccionario de la Real Academia Española

<https://dle.rae.es>

[Ultimo acceso: 16/02/2024].

Diccionario de términos clave de ELE

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/

[Ultimo acceso: 17/02/2024].

Europa Press, 2010. “La historia de dos hermanos vendidos por su tío a una red de tráfico de menores, eje del último libro que edita Intermón”

<https://www.europapress.es/epsocial/cooperacion-desarrollo/noticia-historia-dos-hermanos-vendidos-tio-red-trafico-menores-eje-ultimo-libro-edita-intermon-20100301150643.html>

[Ultimo acceso: 19/01/2024].

Il Nuovo De Mauro

<https://dizionario.internazionale.it/>

[Ultimo accesso: 17/02/2024.]

Jordi Sierra i Fabra

<https://sierraifabra.com/?lang=es>

[Ultimo acceso: 17/02/2024].

La página escrita

<https://www.lapaginaescrita.com/>

[Ultimo acceso: 13/01/2024].

Mare di Libri, “Entervista a Jordi Sierra i Fabra”

<https://www.youtube.com/watch?v=4Z8Qul108GA>

[Ultimo acceso: 22/01/2024].

Observatorio de la Infancia. “Recomendaciones de lectura por ONGs”

https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/2355_d_Recomendaciones_ongs.pdf

[Ultimo acceso: 19/01/2024].

Refranero multilingüe

<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>

[Ultimo acceso: 17/02/2024].

Sinnos

<https://www.sinnos.org/>

[Ultimo acceso: 25/02/2024].

Terre di mezzo

<https://www.terre.it/>

[Ultimo acceso: 25/02/2024].

20minutos, 2012. “¿Cuál es el origen de la expresión “quedarse en cuadro”?”

<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/tag/cual-es-el-significado-de-la-expresion-quedarse-en-cuadro/>

[Ultimo acceso: 17/02/2024].

Vocabolario Treccani

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

[Ultimo accesso: 17/02/2024].