

Censura e traduzione

Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna*

Leonardo Vilei

Le vicende editoriali di quanto si pubblicava in Spagna durante la dittatura franchista erano vincolate alle decisioni della *Sección de inspección de libros*, l'organo censore preposto all'autorizzazione, all'esplicito diniego, al silenzio inibitore o alla revisione prudente delle opere letterarie e saggistiche. Non sempre i documenti contenenti i pareri della commissione sono oggi reperibili – per ragioni legate al passaggio dalla dittatura alla democrazia e alla sparizione di alcuni fascicoli che, a posteriori, avrebbero imbarazzato i loro autori¹ – ma così non è per *El maestro de Vigevano*, la traduzione del romanzo di Mastronardi pubblicato dall'editore Seix Barral di Barcellona nel 1964.

* Il presente studio si basa su documenti rinvenuti in differenti archivi: l'Archivo de las Administraciones Públicas di Alcalá de Henares, Madrid (AGA), presso cui sono conservati i fascicoli della censura franchista; il Fons Carlos Barral e il Fons Manuel Vázquez Montalbán, depositati presso la Biblioteca de Catalunya; il Fondo Einaudi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

¹ Nella Spagna franchista, almeno fino agli inizi degli anni Sessanta, le condizioni economiche generali non erano affatto buone e quelle particolari di intellettuali e scrittori generalmente pessime, ragion per cui alcuni di essi arrotondarono i loro magri introiti con gli incarichi che la censura affidava loro, una sorta di ingrato secondo o terzo lavoro a cottimo. Per approfondimenti sulla storia e i meccanismi della censura franchista, si rimanda al testo fondamentale di M.L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Península, 1980.

Nel fascicolo relativo troviamo i documenti che rifiutano prima e autorizzano poi la proposta – contenenti alcuni non banali giudizi estetici sull'opera, che verranno esposti nel corso del lavoro – ma soprattutto le indicazioni date all'editore per quanto riguarda la traduzione, orientate da uno spirito di moralizzazione,² tale per cui dovevano essere sfumate le scene erotiche del romanzo, così come i riferimenti espliciti all'aborto o ad altre questioni che minassero l'ordine familiare propagandato dal regime.

I. Contrabbandieri e controllori di idee

Carlos Barral,³ editore quanto mai attento al panorama letterario italiano e strettamente legato all'Einaudi, con cui mantiene una

² Come indica H.C. Neuschäfer (*Adiós a las España eterna. La dialectica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, *passim*), se volessimo stabilire una gerarchia delle proibizioni tematiche che orientavano i giudizi della censura franchista, troveremmo al primo posto l'amore carnale, specie nella dimensione della sessualità femminile e soltanto successivamente le questioni politiche e religiose. Ciò variava certamente tra cinema, teatro e letteratura – il cinema, data la sua capacità di arrivare a una platea enorme di spettatori, era ovviamente tenuto sotto maggiore controllo e a sua volta il teatro era considerato più pericoloso della letteratura –, ma i principi di base erano grosso modo gli stessi, così come identica era la dinamica nella procedura, modulata su due fasi: la censura preventiva e quella definitiva. Tra le due, sia nei casi di opere create in Spagna, sia di quelle importate, autori, produttori, editori, impresari, traduttori ecc. avevano sviluppato l'arte di un sottile gioco di allusioni, depistaggi, abbozzamenti e adattamenti che a volte otteneva come risultato l'approvazione in casi del tutto inaspettati. In altri casi, i rifiuti o le soppressioni di scene o frasi potevano essere parimenti inattesi e obbedire all'idiosincrasia della singola commissione o a circostanze varie ed eventuali legate a imperscrutabili manie o a paranoie inconfessate del singolo censore, come del resto vedremo nelle omissioni al testo di Mastronardi che si abbattono sulla traduzione di Montalbán.

³ Carlos Barral fondò e diresse, dal 1950 al 1969, la casa editrice Seix Barral, che si contraddistinse per l'audacia, durante il franchismo, in quanto a proposte culturali atte a rompere l'isolamento della Spagna di quegli anni. Fu particolarmente attento agli autori italiani, francesi e tedeschi e intrattenne fitti legami con la migliore editoria europea. È il fondatore dei premi Formentor e Novela breve, ancora oggi attivi, e il suo apporto fu decisivo per far conoscere al resto d'Europa scrittori spagnoli e latinoamericani, come Cortázar e García Márquez. Nel 1969, a causa di problemi finanziari e di travagli con il socio Víctor Seix, creò Barral Editores, mai del tutto decollata e presto avviata al fallimento, per poi dedicarsi all'attività di scrittore, poeta e saggista, e, già in democrazia, alla politica attiva come Senatore. Sul suo ruolo di diffusione della letteratura italiana cfr. P.L. Ladrón de Guevara, *La cultura italiana en la memoria de Carlos Barral*, in «Estudios Románicos», 8-9, 1993-1995, pp. 47-66.

corposa corrispondenza, ottiene, nel caso di Mastronardi, il permesso di traduzione, ossia il beneplacito della censura preventiva – definitivo fu il rifiuto invece, di lì a poco, de *La ragazza di Bube* di Cassola⁴ – ma a patto di presentarne un adattamento decoroso. Barral chiama anche in quest'occasione, come già avvenuto con altri autori italiani – Volponi, Pratolini, Cederna – un giovane Manuel Vázquez Montalbán, il quale dichiarerà anni dopo⁵ un debito di formazione nei confronti della narrativa italiana del dopoguerra nel suo percorso di apprendistato alla scrittura.

Montalbán traduce verosimilmente il romanzo di Mastronardi nel carcere di Lérida, dove trascorre diciotto mesi tra il 1962 e il 1963, in seguito al suo appoggio, accanto ad altri studenti, a uno sciopero dei minatori asturiani.⁶ È in prigione del resto che traduce anche *Memoriale* di Paolo Volponi⁷ come apprendiamo da una lettera che questi gli invia da Ivrea il 19 novembre 1963:

Caro Manuel Vázquez Montalbán,
Ho letto in un giornale che Lei ha tradotto in spagnolo per le Edizioni Seix Barral il mio romanzo "Memoriale", essendo carcerato a Lérida per amore del suo Popolo e della libertà.
Sono stato commosso da questa notizia e ne ho avuto intero il peso della responsabilità di scrivere, cosa che in una società come questa molto spesso si perde per tanti impegni, indulgenze, compagnie, ricerca di successo, ecc.⁸

⁴ Il romanzo, in effetti, subì il diniego di Madrid e venne pubblicato a Buenos Aires dalla casa editrice Sur.

⁵ Cfr. M. Vázquez Montalbán, *Cesare Pavese, La complicità adolescente*, in «Quaderns d'Italià», 19, 2014, pp. 151-162.

⁶ Condannato inizialmente a tre anni di reclusione, Montalbán viene liberato nell'ottobre del 1963, grazie a un'amnistia concessa in occasione della morte di Giovanni XXIII. Viste le date del processo editoriale, che dettaglieremo in seguito, e l'assenza di documenti relativi alla traduzione nel Fons Manuel Vázquez Montalbán, è pressoché certo che la traduzione, o almeno una parte di essa, sia stata effettuata in prigione e perciò senza strumenti lessicografici di appoggio. Il livello di conoscenza della lingua italiana dell'autore non era eccellente, ma sufficiente a portare avanti l'operazione.

⁷ In questo caso, a quattro mani con Salvador Clotas.

⁸ P. Volponi, lettera a M. Vázquez Montalbán del 19 novembre 1963, Fons Manuel Vázquez Montalbán (Biblioteca de Catalunya), Correspondència / Volponi. Non è possibile fornire altre indicazioni d'archivio, in quanto la Biblioteca de Catalunya non ha ancora effettuato la catalogazione del fondo.

Le circostanze carcerarie del traduttore non sono però le sole a frapporsi al normale svolgimento dell'attività editoriale di Seix Barral, casa editrice che dal 1961 è sotto stretta vigilanza del *Ministerio de Información*, a causa di scelte culturali ritenute sospette e sovversive.⁹ Lo stesso Carlos Barral scrive da Barcellona a Giulio Einaudi, il 27 luglio 1961, una lettera in cui mette al corrente l'amico e sodale di possibili complicazioni future, senza escludere altre e peggiori eventualità, come l'arresto, l'esilio e l'interruzione dei progetti in corso:

Cher Giulio,
Voici la lettre privée dont je t'ai parlé récemment. Il s'agit d'une affaire dont je crois très dangereux pour moi que l'on parle, mais dont je voudrais que quelques personnes de mon entourage et toi soient au courant en prévision de quelque – je ne crois pas pour le moment probable – éventualité.¹⁰

Barral informa quindi Einaudi «du danger grave que l'entreprise court à cause de ma politique littéraire, à cause de mes attachements avec les écrivains de gauche, de ma fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivains rebelles, etc.». A seguito di un colloquio tenutosi tra un rappresentante della casa editrice e il Director General de la Información «Vice-ministre qui se charge de toute la politique culturelle [sic.] du Régime», era noto all'editore che *l'affaire* che lo riguardava era stato oggetto di discussione durante una seduta del Consiglio dei Ministri presieduto dallo stesso Franco, durante il quale era stato letto un rapporto della polizia in cui si certificava la conclamata attività sovversiva e non si escludeva il finanziamento clandestino dall'estero di tali manovre. Barral, navigato ed esperto nella convivenza con la dittatura e nella «lucha entre controladores y contrabandistas de ideas»,¹¹ ironizza sulle minacce insinuate al suo rappresentante – sospensione dei conti

⁹ La situazione si complica ulteriormente nel 1962, quando Einaudi pubblica *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, a cura di S. Liberovici e M. Straniero, e l'editore torinese viene dichiarato persona non grata in Spagna.

¹⁰ C. Barral, lettera a G. Einaudi del 27 luglio 1961, Fons Carlos Barral (Biblioteca de Catalunya), Correspondencia / Einaudi. Anche in questo caso la Biblioteca de Catalunya non ha ancora provveduto alla catalogazione del fondo e non è perciò possibile fornire ulteriori indicazioni d'archivio.

¹¹ H.J. Neuschäfer, *Adiós a las España eterna*, cit., p. 48.

correnti, esilio in America, perdita della casa editrice o vigilanza stretta di ogni sua mossa –, tuttavia invita l'amico italiano a tenersi pronto a denunciare eventuali futuri problemi di fronte al mondo editoriale che si sarebbe riunito l'autunno seguente a Francoforte, nel caso in cui il precipitare degli eventi gli avesse impedito di recarsi in Germania.

Gli eventi, ad ogni modo, non precipitarono; è comunque doveroso conoscere tali premesse per comprendere quanto l'occhio della censura, a partire dal 1961, si fosse fatto più vigile e severo nei confronti dell'editore di Barcellona. Tali circostanze, naturalmente, intervengono a condizionare la gestazione de *Il maestro di Vigevano* in spagnolo richiesto ad Einaudi dalla Seix Barral in data 19 giugno 1962 con una lettera di interesse formale,¹² nello stesso periodo in cui sono in corso anche le procedure relative a *La ragazza di Bube* e *Un cuore arido* di Cassola, *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani e *Memoriale* di Volponi.¹³

L'itinerario da percorrere di fronte alla Sección de inspección de libros prevedeva alcune ineludibili circostanze che qui riassumiamo: l'invio del testo in lingua originale¹⁴ per un primo giudizio della censura; la traduzione dell'opera, in caso di permesso accordato; secondo giudizio della censura; eventuali correzioni da apportare al testo tradotto; permesso o diniego finale. Come è facile intuire, tra la prima e la seconda delibera della commissione l'editore si trovava in un vuoto di certezze che metteva a rischio i capitali investiti per acquistare i diritti di traduzione e provvedere alle spese per la sua realizzazione; per così dire, la libertà di impresa, e non solo quella di espressione, era limitata dal capriccio o dallo zelo dei censori. Come già studiato da chi scrive nel caso de *La ragazza di Bube* di Cassola¹⁵ –

¹² Lettera alla casa editrice Seix Barral del 19 giugno 1962, Fondo Einaudi (Archivio Storico di Torino), Corrispondenza con autori ed enti stranieri, Seconda serie, Mazzo 6, Fascicolo 27, F. 209.

¹³ Tutti poi pubblicati nella stessa collana, salvo, come detto, *La ragazza di Bube*, "emigrato" in Argentina.

¹⁴ Affrontare una traduzione prima del giudizio iniziale dei censori sarebbe stato evidentemente folle dal punto di vista economico e organizzativo. Per tale ragione, opere scritte in lingue di scarsa o nulla diffusione tra i censori, come il ceco o persino il tedesco, venivano non di rado presentate nella loro traduzione al francese o all'italiano, rispettivamente la lingua straniera più conosciuta e la più comprensibile in Spagna.

¹⁵ Cfr. L. Vilei, *Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube*, in *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, a cura di A. Andreini, Arcidosso, Effigi edizioni, 2017, pp. 19-20.

un caso per certi versi simile: un romanzo Premio Strega, da destinare alla stessa collana editoriale, e con un film ad esso ispirato e di imminente uscita come traino commerciale – Carlos Barral assumeva nel proprio lavoro un doppio rischio in quanto, a traduzione fatta, poteva veder bloccata *in extremis* l'uscita dei libri programmati.

Vediamo dunque quale fu il primo responso della Sección de Lectorado, 'sezione di lettura', di fronte al testo di Mastronardi inviato da Torino e presentato al Ministerio de Información y turismo il primo settembre 1962.¹⁶

Con notevole rapidità, il 14 settembre 1962 viene comunicato un parere negativo. «Se propone la denegación, por orden del Sr. Director General, "por razones morales y por atentar contra la concepción española de la familia"». ¹⁷ Abituato ai rifiuti e consapevole di essere un sorvegliato speciale, Barral non demorde e il 19 ottobre 1962 – secondo quanto già detto a proposito della lotta tra contrabbandieri e controllori di idee – mette in discussione il responso e propone una diversa interpretazione del romanzo: «el lector informante no se ha dado cuenta de que el libro está escrito en un tono sarcástico y no es más que una caricatura del personaje principal». ¹⁸

Per quanto riguarda la violazione della morale, l'editore suggerisce una lettura differente dell'episodio dell'adulterio di Ada e di altri momenti scabrosi del romanzo, dando a intendere che si tratti di allucinazioni di Antonio e che tutto quanto accade nel romanzo non è altro che una proiezione paranoica di un piccolo borghese in conflitto con se stesso e con le proprie circostanze sociali. Barral suggerisce infine che il romanzo vada letto come una farsa e soprattutto insiste sull'assenza di contenuti politici, nonché sull'incapacità di ledere i valori cristiani e familiari; un fatto provato del resto dalla buona accoglienza «crítica italiana de las publicaciones de carácter conservador y aun estrictamente confesional». ¹⁹ L'audacia apparente del tono risulta comicamente attenuata in rapporto con la chiusura del ricorso: «*suplica*²⁰ que le sea concedida la autorización para editar una

¹⁶ Tutti i documenti citati da qui in avanti sono contenuti nell'*Expediente* n. 4727-72 dell'AGA.

¹⁷ *Ivi*, F. 3.

¹⁸ *Ivi*, F. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, corsivo mio.

traducción española de dicho libro. Es gracia que espera alcanzar del recto proceder de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años».

La supplica e i ragionamenti suggeriti ottengono un effetto assolutorio, tanto che, il 25 febbraio 1963, il nuovo giudizio di lettura non soltanto ribalta il precedente, ma sembra rispecchiare un divertito piacere nel censore, il quale approva la traduzione senza omissioni:

La novela, muy interesante, es una crítica sarcástica de la mentalidad de un pequeño burgués, simplemente maestroescuela, y al mismo tiempo una ironía del comportamiento formalista del “maestroescuela” en general. Tiene algunas expresiones que no vale la pena tachar. Publicar sin tachaduras. [...] La novela no tiene nada amoral.²¹

Ancora più interessante risulta l'esteso e dettagliato allegato di lettura, in cui Antonio è descritto come «un psicópata con resabios freudianos» che «vive obsesionado por un contradictorio complejo de inferioridad y por unos celos que su extraña esposa confirma en el trance de la agonía con una cínica confesión [...]». Il romanzo è giudicato notevole dal punto di vista letterario e carente di ogni implicazione politica, mentre Vigevano è erroneamente creduto un paese immaginario, elemento che darebbe in quanto tale, secondo l'interpretazione del censore, una maggiore profondità di delirio al protagonista.

È solo a questo punto che Barral incarica Vázquez Montalbán della traduzione, la quale viene consegnata all'istituto censorio il 3 dicembre 1963; solo allora, e in contraddizione con il giudizio del '63, il *nihil obstat* è concesso a patto di eliminare alcune frasi. Dello svolgimento del lavoro di traduzione non vi è purtroppo traccia né tra i fascicoli dello scrittore, né in quelli dell'editore, già menzionati e conservati presso la Biblioteca de Catalunya, e la nostra analisi si basa unicamente sul confronto tra i testi.

II. Analisi della traduzione

Analizziamo di seguito le anomalie o le soluzioni peculiari presenti nella versione spagnola, separando le scelte formali autonome di Montalbán da quelle imposte dalla censura. A sua volta, segmentiamo il primo nucleo per categoria o problematica, la prima delle quali

²¹ *Ivi*, F. 7.

risiede senza dubbio nell'impasto linguistico del testo di Mastronardi, ossia quel «cromatismo linguistico di una pasticciata diglossia cittadina, dove si riflette la vita cittadina di un "piccolo mondo"»,²² che in sé costituisce, sebbene ad un livello meno complesso che nel *Calzolaio*, la principale nota stilistica e perciò la maggiore difficoltà traduttologica del *Maestro*. Il primo esempio a cui faremo riferimento è di tipo lessicale ed è esemplare di certi adattamenti dell'impasto aggettivale di Mastronardi, uno degli elementi stilistici peculiari del «piccolo mondo» vigevanese, la cui incidenza è smorzata in diverse e successive occasioni; tale fenomeno sintetizza, con parole di Antoine Berman, «toute la problématique de l'équivalence»,²³ come si evince dal confronto tra «smorbio»²⁴ e «remilgado».²⁵

Il primo è un lemma dialettale pavese, con sconfinamenti e varianti piemontesi e venete, dal significato di 'incontentabile, schizzinoso', mentre il secondo è un termine colto dello spagnolo, dalla perfetta aderenza semantica, tuttavia dal minore gradiente espressivo. Si verifica, qui e altrove, la «destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires»²⁶ uno dei pericoli pressoché inevitabili della traduzione di testi letterari italiani ad altre lingue:

Ce point est essentiel, parce que toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues vernaculaires. "Que le gascon y aille, si le français n'y peut aller", disait Montaigne. [...] C'est le cas, au XXème siècle, d'une bonne partie des littératures latino-américaine, italienne et même nord-américaine.²⁷

Che il guascone intervenga, quando il francese non ci arriva. Una massima assai discussa nel mondo della traduzione che, per lo meno in questo ed altri casi, Montalbán non sembra fare propria, sebbene,

²² G. Orelli, *Verso Mastronardi*, in *Per Mastronardi*. Atti del convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano, 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 15-21: p. 17.

²³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in Id., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Tran-Europe-Repress, 1985, p. 36.

²⁴ L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5. D'ora in poi *MaVit*.

²⁵ L. Mastronardi, *El maestro de Vigevano*, trad. es. di M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 7. D'ora in poi *MaVes*.

²⁶ A. Berman, *La traduction et la lettre*, cit., p. 78.

²⁷ *Ivi*, pp. 78-79.

date le circostanze materiali del suo lavoro, sia persino sorprendente che abbia colto con tanta aderenza semantica il significato di *smorbio*, prima prova del suo intuito lessicale. Lo stesso avviene, nella medesima pagina, con un altro termine: «muda» (*MdV*, p. 5) tradotto con «ropa» (*MaVes*, p. 8).

Müda, altro termine dialettale lombardo, è un 'completo di giacca e pantaloni, specialmente quello indossato per la prima comunione e la cresima', che Montalbán traduce con un termine indicante genericamente 'vestito' risolvendo, come in precedenza, l'equivalenza semantica, ma lasciando per strada l'espressività del significante.

Vediamo a continuazione un caso simile, in cui, oltre che sul piano lessicale, l'impasto colloquiale si manifesta anche a livello pronominale:

quattro imbianchini che ci diano una bella manata di bianco e la vegne fantastica. (*MaVit*, p. 8)

cuatro pintores que le den una buena mano de blanco y la dejan fantástica (*MaVes*, p. 11)

Anche in questo caso Montalbán non è ricorso a nessun *gascon*, neutralizzando «vegne» in un «dejen» perfettamente corretto in spagnolo e soprattutto annullando l'effetto del trapasso pronominale, con funzione espressiva e colloquiale, dato da «ci». L'impasto dialettale tende perciò a diluirsi in uno spagnolo sempre preciso ma standard, privo dunque delle varianti che arricchiscono il testo originale, come avviene, poco dopo con:

- T'è sintí? - mi fa. (*MaVit*, p. 12)

- ¿Has oído? - me dice. (*MaVes*, p. 16)

Potremmo andare avanti con altri esempi, ma in generale possiamo affermare che il lavoro di Montalbán non supererebbe la prova di valore di Antoine Berman, le cui tesi traduttologiche stiamo qui adoperando, in quanto a «l'étrangeté de la langue étranger»,²⁸ ossia la capacità di una traduzione di saper rendere nella lingua-meta le stranezze, le particolarità, lo scarto dalla norma di quella di partenza.

²⁸ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.

La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylinguistique d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" co-existantes dans une langue. Cela se voit avec Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda, etc. De là qu'au point de vue de la forme, ce cosmos linguistique qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine *informaté*, qui résulte de l'énorme brassage des langues opéré dans l'oeuvre. Elle est caractéristique de la *grande prose*.²⁹

Solo in tre successivi dialoghi egli adotta differenti soluzioni formali e persino in contrasto tra di loro:

A Parigi c'è Pias Pigale; a Vigevano ioma Pias Ducal; a Parigi c'è la Senna; a Vigevano c'è il Tisin; a Parigi c'è la tur Eiffel, num ioma la tur Bramant [...]. (*MaVit*, p. 9)

En París está la Plas Pigal; pues en Vigevano tenemos la Plas Ducal; París tiene el Sena; en Vigevano tenemos el Tisin; que en París tienen la tur Eiffel, pues nosotros tenemos la tur Bramant [...]. (*MaVes*, p. 12)

L'impasto italiano-lombardo è reso con un impasto spagnolo-lombardo, una scelta del tutto plausibile tra lingue romanze affini, capace di conservare ciò che di "estraneo" c'è nella lingua di Mastronardi. Questa via non soltanto non è ripresa in nessun altro caso, ma si affianca poco dopo a un tentativo assai diverso:

- Siur maestar, la so' donna, l'è 'gnu a ca mia a cercarmi cinquanta bolli. Me ce li ho dati. Comprendo. Un facchino ciapa pusé che vialtar, ma però, siur maestar, o la pianta di darci insufficienze al me menelik, oppure guà che ce lo dica al direttore. (*MaVit*, p. 19)

- Señor maestro, su mujer ha venío a mi casa a pedirme cinco de los grandes. Yo se los he dao. Comprendo. Un mozo cuesta de subir. Pero, señor maestro, o deja de ponerle deficiente a mi chaval, o voy a decírselo al director. (*MaVes*, p. 24)

²⁹ *Ivi*, pp. 66-67.

Abbiamo in traduzione tre parole dall'aria dialettale:

- *Siñor* (al posto di *señor*);
- *Venío*, (al posto di *venido*) secondo la tendenza alla scomparsa del -d intervocalica propria della pronuncia popolare di una gran parte della Spagna, da Madrid al sud;
- *dao* (al posto di *dado*), per lo stesso fenomeno anteriormente descritto.

Con scelta interessante, Montalbán adotta qui un impasto tra spagnolo e un dialetto generico, non ascrivibile a nessun luogo in particolare della Spagna, soluzione che conferisce l'espressività persa altrove ma che non si ripete in altre occasioni. Il caso più sorprendente avviene infatti poco più avanti, con l'omissione, in traduzione, di un'intera battuta di un dialogo:

- Me g'ho idea che l'abbia mandata lui siur maestar! [...] Sti ben, siur maestar! (*MaVit*, p. 19)

Tale omissione, probabilmente dovuta alla fretta,³⁰ messa accanto alle diverse scelte formali finora esposte, ci ricorda le circostanze precarie del lavoro di Montalbán ed evidenzia inoltre una sorta di attività *in fieri*, in cui le scelte del giovane scrittore non sono ancora definitive, ma vanno avanti per prove ed errori.

Un ragionamento simile può esser fatto per un'altra caratteristica peculiare della scrittura di Mastronardi e di tutta la lingua italiana, ossia la varietà di alterazioni che il nostro sistema linguistico permette, le cui equivalenze in altre lingue romanze non sono mai sufficienti³¹ a chiarire le sfumature generate, ancora una volta, sul piano dell'espressività. Vediamo alcuni esempi:

- un gruppetto di industrialotti (*MaVit*, p. 8)
- un grupito de industrialazos (*MaVes*, p. 10)

³⁰ Non si può escludere a priori un errore in sede di stampa, sebbene ciò non sia verificabile, dato che le bozze di traduzione non sono reperibili.

³¹ Cfr. D. Puato, *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, Roma, Sapienza università editrice, 2016.

i ragionari del maestrucolo! (*MaVit*, p. 10)

Los razonamientos del maestrillo! (*MaVes*, p. 13)

la differenza fra *palazzotto* e *casaccia* (*MaVit*, p. 103)

la diferencia entre *palacete* y *casucha* (*MaVes*, p. 123)

Nel primo caso, il suffisso -otto (industrialotto) genera in italiano una sfumatura di qualità, dimensione e tono inferiori al sostantivo di partenza, mentre -azo (industrialazo) in spagnolo è un accrescitivo. Lo stesso problema si riscontra tra il suffisso -accia (casaccia), chiaramente peggiorativo, e -ucha (casucha), diminutivo, sebbene di tono inferiore, che in questo caso sarebbe adatto per l'italiano casuccia; maestr-ucolo e maestr-illo mantengono invece una corrispondenza maggiore, mentre tra palazz-otto e palac-ete vale lo stesso problema già evidenziato con industrialotto. Nulla di grave, ad ogni modo, salvo nel caso degli industrialotti, in cui si vanifica completamente il significato di partenza.

L'intelligenza di Montalbán dà invece il meglio di sé nel caso dell'iperbole comica che caratterizza la figura del direttore e dei suoi inesauribili artifici di lingua scolastichese-deamicisiana-ministeriale-pedagogica. Vediamo alcuni esempi:

Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo. Noi andammo a scuola e ci dimenticammo che nostro padre stava morendo. (*MaVit*, p. 14)

Cuando nos³² todavía éramos maestros,³³ sucedió que mi padre estaba muriendo. Nos fuimos a la escuela y nos olvidamos de que nuestro padre se estaba muriendo. (*MaVes*, pp. 17-18)

- Pensi, signor maestro, che noi facemmo il concorso direttivo a venticinque anni. Allo scritto eravamo in trentamila. Fummo ammessi agli orali in trecento. Vincemmo in tre. Noi fummo terzi [...] ed ella sa che una medaglia d'oro conta cinquanta punti. (*MaVit*, p. 14)

³² Qui e altrove Montalbán usa l'antica forma del pronome personale di prima persona plurale, *nos*, al posto del corrente *nosotros*, con effetti di opportuna e desueta ampollosità.

³³ Qui invece, nella scelta del plurale di maestro, si perde il contrasto di concordanza tra il pronome plurale e il sostantivo singolare dell'originale.

- Piense, señor maestro, que nos hicimos la oposición para director hace veinticinco años. En los exámenes escritos éramos treinta mil. Trescientos fuimos admitidos a los orales. Ganamos tres. Nos fuimos el tercero [...] y usted sabe que una medalla de oro cuenta cincuenta puntos. (*MaVes*, p. 18)

- E poi ha dettato pomodori! Signor maestro Mombelli, pomodoro è una parola composta da *pomo* e dalla parola *d'oro*, che unita, perde l'apostrofo. Ora, il plurale della parola pomodoro, non è pomodori, come dice [...]: pomodoro. (*MaVit*, p. 46)

-Y luego ha dictado coliflores!³⁴ Señor maestro Mombelli, coliflor es una palabra compuesta de col y flor, en que la i es una vocal de enlace. Ahora bien, el plural de la palabra coliflor, no es coliflores, como dice [...]: colESflores. (*MaVes*, p. 56)

Sebbene alcuni effetti del deamicisiano “idioma gentile” si perdano invece nella prova di concorso di Antonio, «L'arte del ben parlare», in traduzione la caricaturale conferenza mantiene perfettamente il tono dotto e lezioso dell'originale. Inevitabilmente scompaiono i troncamenti poetici – co' suoi sentimenti ed affetti. Co' le sue simpatie e benevolenze p. 105 – mentre si traducono generalmente in nota i versi citati, se non già noti anche in ambito spagnolo come nel caso della clausola del celebre sonetto dantesco «Que va diciendo al alma: suspira» (p. 128). L'effetto retorico dell'intero capitolo è ad ogni modo salvaguardato nella lingua di destinazione.

È in tali passaggi che si esalta lo stile «ironico-caricaturale e moralistico-spietato»³⁵ di Mastronardi, perfettamente interpretato da Montalbán, il quale invece non può controllare le bizzarre richieste del censore rispetto alle frasi da eludere, che non sembrano rispondere a nessun principio di coerenza e che qui analizziamo in corrispondenza con le indicazioni date all'editore nell'ultima fase di negoziato con la commissione censura,³⁶ prima del *nihil obstat*.

Innanzitutto, e con una certa sorpresa, tutte le menzioni all'aborto restano intatte in traduzione. L'episodio della «Madre mostro» (*MaVit*,

³⁴ È lo stesso Montalbán a chiarire la scelta: «En el original la palabra en cuestión es *pomodoro* (tomate) [...] lo hemos sustituido por coliflor, que podría da lugar en castellano a una pedantería etimológica equivalente [N. del T.]».

³⁵ M. Corti, *Prefazione*, in *Per Mastronardi*, cit., p. 7.

³⁶ AGA, C 4727-72, F. 23.

p. 49) è reso fedelmente (*MaVes*, p. 60) e se si vuol supporre che l'implicita condanna della donna sia la spiegazione di tale permanenza, si vien subito contraddetti nella scena del ricatto di Ada – «Interromperò la maternità» (*MaVit*, p. 64); «Interrumpiré la maternidad!» (*MaVes*, p. 78).

La scure del censore si fa sentire invece nelle scene in cui si menziona il membro virile, e mai l'aborto o il sesso in sé, come sarebbe dovuto accadere in conformità alle indicazioni precedentemente menzionate del giudizio della Sección de lectorado. È il caso dell'ossessivo riferimento del collega Filippi:

Con noi c'era anche il collega Filippi. – Funziona la mazza? (*MaVit*, p. 11)

Iba también con nosotros el colega Filippi. –¿Funciona el asunto?³⁷ (*MaVes*, p. 14)

Una minima interferenza agisce nelle scene d'amore di cui è spettatore Antonio:

Difatti stasera ho visto Eva e il suo uomo rotolarsi nudi³⁸ nel fango [...]. (*MaVit*, p. 74)

De hecho esta noche he visto a Eva y su marido revolcarse por el fango [...]. (*MaVes*, p. 87)

Ancora una volta, invece, sono omesse in traduzione quelle frasi della scena dell'adulterio nell'hotel che accentuano l'umiliazione del marito, più che il comportamento in sé della moglie. Sono state eliminate infatti:

Mi mordevo le labbra. Ero geloso della virilità di quell'uomo, della sua potenza. (*MaVit*, p. 133)

Mi toccai il membro, muffo e passito, e feci una risata sottovoce. – Serve solo per pisciare, – mi dissi. (*MaVit*, p. 134)

³⁷ *Asunto*, 'affare, faccenda' è assai più ambiguo di mazza.

³⁸ È assente solo la parola *nudi*.

Non sono invece omesse le accuse che porteranno Rino alla reclusione, sia la violenza esercitata contro un anziano, sia gli «actos obscenos con uno de esos – continuó y señaló la vivienda de un afamado homosexual» (*MaVes*, p. 191). L'aborto, la pederastia, l'adulterio e il *voyeurismo* dell'amore altrui, pertanto, sono ammessi in traduzione; i problemi di virilità maschile, no.³⁹

Per concludere, la traduzione definitiva altera in modo circostanziale e limitato il testo originale; in merito alla sua qualità, pur non essendo impeccabile, possiamo affermare che rientri nella norma delle soluzioni generalmente adottate con quegli autori italiani dall'impasto linguistico peculiare. Non risiedono dunque qui le cause della scarsa ricezione del romanzo in Spagna.

III. La censura peggiore: l'indifferenza

El maestro de Vigevano vede la luce nelle librerie spagnole nei primi mesi del 1964 e può essere quindi esportato anche in Sud America. Nel giugno dello stesso anno, il film omonimo di Elio Petri viene invece autorizzato per un'unica proiezione al Festival di San Sebastián,⁴⁰ limitazione che vanifica, data la conseguente impossibilità di una circolazione commerciale nelle sale del paese, l'effetto di promozione che Barral sperava di ottenere dal combinato cinema-letteratura.

Come se ciò non bastasse, il romanzo riceve scarse e negative recensioni, che qui passiamo brevemente in rassegna, mentre *Memoriale* di Volponi, uscito praticamente allo stesso tempo, riceve elogi e soprattutto si afferma come il romanzo innovativo proveniente dall'Italia; lo stesso dicasi per la contemporanea uscita dei *Finzi*

³⁹ Si tratta di una prova ulteriore che conferma la pertinenza dell'icastico giudizio di Luis Buñuel rispetto alla censura franchista. Nel 1960 il regista fece infatti ritorno in Spagna, dopo l'esilio in Messico, per girare *Viridiana*, tratto dal romanzo di Benito Pérez Galdós, *Halma*. Il governo spagnolo era particolarmente interessato al ritorno di un così celebre artista, per dare un'immagine di sé più aperta e benevolente, tuttavia il film subì un cambiamento di finale, voluto dalla censura, che, come commentò lo stesso regista, lo rese ancora più perverso. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *Viridiana*, Madrid, Paidós, 1999.

⁴⁰ AGA, C 31-473, F. 1. Dato il grado di "pericolosità" che il cinema poteva rappresentare, non era infrequente una decisione di questo tipo, senza troppe spiegazioni e con scarse o nulle possibilità di negoziato, come invece avveniva per la più "innocua" letteratura. In questo modo si poteva affermare che il film non fosse stato vietato in Spagna, sebbene una sola proiezione in un festival d'élite corrispondesse al suo oscuramento di fatto.

Contini di Bassani, che per confronto è preferito a Mastronardi, il cui tono grottesco risulta invece esagerato e molesto ai pochi recensori che del *Maestro* si occupano e in nessun caso sui principali giornali e riviste di quegli anni. Leggiamo ad esempio:

Describe la vida de un maestro de pueblo, resaltando las humillantes situaciones que tiene que afrontar como consecuencia de su escaso sueldo. Critica tan exagerada que resulta grotesca, e incluso molesta por la forma en que ridiculiza la vocación al magisterio y la labor del maestro.⁴¹

In un altro articolo, il confronto con Bassani, giudicato come l'autore che ogni serio lettore dovrebbe conoscere, è impietoso:

Pero no todo son obras importantes en la literatura italiana de hoy, como es lógico. He ahí otra novela recientísima: «El maestro de Vigevano», cuya lectura no ofrece el menor interés. Su autor, Lucio Mastronardi, traza un cuadro de la vida de un maestro y, por extensión de toda la profesión. Se trata de una novela escrita con desenfado, de una sátira levemente triste, ingenuamente doliente, en la que los maestros de escuela aparecen como seres pobres de espíritu o fatuos, mezquinos, ridículos, desgraciados. [...] Literariamente, sólo posee en el capítulo de virtudes una cierta agilidad, varios episodios graciosos y poquísimos más.⁴²

Il giudizio è appena migliore in un'altra recensione, in cui tuttavia si ribadisce che tra i tanti nuovi autori italiani in circolazione Mastronardi è il meno interessante e presto viene a noia il suo tono ironico, l'unico aspetto rilevante della sua scrittura:

Otro autor italiano entre los muchos que nos han dado a conocer en estos últimos tiempos la «breve» y la «Formentor». Lucio Mastronardi nació en Vigevano y ejerce el magisterio en esta localidad, pero no creo que esta novela, aguafuerte esperpentoso, tenga nada de autobiográfica [...] parece ser que Mastronardi se propone a su manera, agresiva y grotesca a la vez, reflejar crónicamente sectores sociales del país partiendo de su

⁴¹ *El maestro de Vigevano*, in «Boletín de la dirección general de Archivos y Bibliotecas», 77, 30 giugno 1964, p. 48.

⁴² B. Porcel, *Bassani y Mastronardi dos novelistas italianos*, in «Diario de Mallorca», 1 luglio 1964, pp. 5-6.

pueblo natal. De momento, ante este maestro y hombres frustrados, uno se cansa pronto de sonreír. Y puede que Mastronardi pretendiera arrancar la carcajada antes y después del escalofrío dramático-social.⁴³

Null'altro fu scritto al riguardo. Pur non essendo disponibili i dati di vendita, l'assenza di una seconda edizione e la sparizione definitiva di Mastronardi dai cataloghi della Seix Barral e di ogni altra casa editrice spagnola, la mancata circolazione in America latina, il nullo interesse critico posteriore, anche accademico, ci fanno concludere che il suo passaggio nelle lettere spagnole sia stato episodico e privo di conseguenze.

Ciò che probabilmente fa difetto nella ricezione spagnola del romanzo è la poca attenzione critica all'aspetto caricaturale della scrittura di Mastronardi – specialmente in merito alla deformazione comica dell'ambiente scolastico e della pedagogia attiva – unanimemente ignorata dai pochi critici spagnoli che del romanzo di occuparono. Privato di tale lettura, *El maestro* si ingrigisce in una prospettiva piatta ed epigonica, proprio mentre la contemporanea uscita di *Memoriale* di Volponi riscuote invece ben altre attenzioni ed altri autori, *in primis* Bassani, ottengono riconoscimento e attenzione. Il cono d'ombra, o la luce sempre più sbiadita, che circonda l'opera di Mastronardi in Italia, è persino più scuro, o più flebile, in Spagna, come se, per eccesso di concorrenza e sbrigativa lettura critica, la nebbia di Vigevano fosse calata ad appiattire e rendere invisibile il testo con tanta caparbieta voluto da Carlos Barral e in circostanze avverse tradotto da Montalbán.

⁴³ J.M. Cid-Prat, «*El maestro de Vigevano*» de Lucio Mastronardi, in «El mundo deportivo», 23 settembre 1964, p. 10.