

Alfonsina De Benedetto*

***Nebbia* in Italia**

Riflessioni sulle traduzioni del romanzo di Miguel de Unamuno

Niebla di Miguel de Unamuno è una delle poche opere in prosa del primo Novecento spagnolo presente sul mercato editoriale italiano in più di una traduzione. I dati forniti dall'Istituto per il catalogo unico (opac.sbn.it) permettono una ricognizione di massima tra le più importanti collane di narrativa italiana e straniera del secolo scorso da cui emerge che solo alcuni classici, come il *Lazarillo de Tormes* o il *Quijote*, sono stati proposti in traduzioni diverse e ristampe frequenti dalle case editrici più importanti. Tra i classici meno distanti invece, appaiono alcune tra le opere di Blasco Ibáñez di più grande successo commerciale, le *Sonatas* di Valle Inclán e poco altro. Di Unamuno si traducevano i saggi filosofici in riviste e volumi a pochissima distanza dagli originali in spagnolo, i romanzi e le opere teatrali differiti invece in maniera diversa, a seconda delle disponibilità dei programmi delle case editrici di letteratura. La diffusione delle sue opere fu seguita e anche in parte dovuta sostanzialmente a una dedizione assidua fin quasi alla devozione da parte di un traduttore e promotore, Gilberto Beccari, figura molto secondaria nel panorama culturale dell'Italia dell'epoca, ma assolutamente capace di proporre e distribuire l'opera unamuniana tra edito-

* Curatrice dell'area di Ispanistica.

ri di interesse diverso, di farne leggere le bozze a prefatori e commentatori importanti, di muoversi insomma come un moderno agente professionista¹.

Nebbia fu pubblicato in Italia per la prima volta nel 1922, tradotto appunto dal Beccari per una collana, «Biblioteca iberica moderna», che non ha poi avuto continuità editoriale, con prefazione di Ezio Levi². La seconda traduzione di *Niebla*, di Flaviarosa Rossini, fu pubblicata circa trent'anni più tardi, nel 1955, e apparve in un volume che raccoglieva l'opera letteraria maggiore del rettore di Salamanca, tra cui *pièces* e romanzi già tradotti negli anni venti e trenta in Italia come *Abele Sánchez* e *La Zia Tula, Tre Novelle esemplari e un prologo* e *San Manuel Bueno, martire*³. La terza e ad oggi ultima traduzione di *Niebla*, di Stefano Tummolini, è del 1997⁴.

L'esistenza eccezionale di diverse traduzioni di un romanzo spagnolo del Novecento invita a un confronto tra testi che potrebbe essere molto interessante nell'ambito dell'evoluzione della prassi traduttoria italiana, ambito di studi in genere non molto approfondito in termini culturali né linguistici. Non esistono ad oggi studi sistematici come in area francese o tedesca, infatti, sulle tendenze diacroniche della lingua tradotta né sulla capacità di accoglienza dei testi di arrivo degli elementi caratterizzanti contenuti nei testi di partenza. Sulla traduzione della letteratura spagnola, inoltre, la mancanza di studi e strumenti di lavoro come testi informatizzati, corpora o raccolte di dati generali, si impone evidentemente come un vuoto da colmare, ai fini di qualsiasi contributo sull'argomento che voglia operare confronti approfonditi tra testi sia classici che contemporanei. Scartato dunque un obiettivo del genere, anche perché non sarebbe questa la sede adatta, sulle tre traduzioni di *Niebla* mi limiterò a proporre un'analisi del trattamento del testo fonte (TF) attraverso degli elementi linguistici che convergono inevitabilmente in un rispetto più o meno osservato della sua integrità. In primo luogo mi

sono chiesta se le diverse versioni dell'opera andassero considerate come prodotto di una riscrittura attribuibile al traduttore e al suo rapporto con il testo o se dalle diverse restituzioni del testo si potesse arrivare a intuire delle tendenze o caratteristiche proprie della lingua della letteratura tradotta. Ovvero da una parte c'è la traduzione e il suo contesto storico, dall'altra la sua tradizione se esistente⁵. Credo in effetti che non vi sia contrapposizione tra i due termini della questione e che anzi l'uno non possa prescindere dall'altro e viceversa. E tuttavia mi accingo a considerare i testi e le differenze che li distinguono come collocati su una linea di successione di tipo cronologico, scandita dagli anni che li separano, astraendoli dal loro contesto storico-culturale che per questioni di spazio non posso descrivere qui.

Il primo elemento delle traduzioni di *Niebla* su cui mi sono soffermata, il trattamento dell'onomastica, conferma e smentisce al contempo la duttilità dei comportamenti traduttivi e la fragilità della pretesa di fissare tali comportamenti in tendenze diacroniche. Nella prima traduzione Beccari tratta i nomi propri con un criterio incerto che potremmo definire di affinità linguistica: da una parte tende a italianizzare i nomi dei personaggi del romanzo, esclusi ovviamente quelli che coincidono in italiano e spagnolo, quindi Augusto, Eugenia, Orfeo. Troveremo dunque Vittorio anziché Víctor, Liduina anziché Liduvina (nome rarissimo in spagnolo così come il suo adattamento italiano), Accurzio per Tiburcio, Margherita, Firmino, Michele (don Miguel de Unamuno) e così via. Vi sono poi dei nomi che non sono «traducibili» e che quindi restano uguali come Soledad e Avito, ma sorprende trovare Domingo in spagnolo come Rosario e i diminutivi Rosarito e Pichin (il canarino). Nella seconda traduzione, Rossini tende a tenere un comportamento non dissimile ma sin dall'inizio anche più radicale perché italianizza persino i cognomi, quando è possibile, come nel caso della pianista Eugenia Domigo dell'Arco

(anziché del Arco, come aveva scelto di fare Beccari). Anche qui Liduvina viene naturalizzato, ma con Ludivina, il canarino diventa Picín, ovvero se ne salva la pronuncia attraverso una trascrizione fonetica, e Rosario diventa Rosaria. Il diminutivo di quest'ultima, tuttavia, sorprende perché resta Rosarito e prende dunque una spagnola terminazione finale in «o» che era stata scartata per il prenome; d'altra parte questa non è l'unica incoerenza. Se infatti l'autore-personaggio qui è il «signor Michele» (Unamuno), resta invece invariato il nome di Manuel Machado; stupisce nondimeno trovare Fermin anziché un più che probabile italianizzato Fermino o Firmino. Nell'ultima traduzione di *Niebla*, infine, i nomi vengono lasciati tutti nelle forme in cui appaiono nel TF e anche i diminutivi, anche se l'accentazione è italiana perché è grave anziché acuta (Fermìn, Pichìn, Paparrigòpulos). L'atteggiamento di Tummolini è chiaro e coerentemente mantenuto, dunque, così da indurre a pensare che tra gli anni cinquanta e gli anni novanta un percorso decisamente *source-oriented* sia stato compiuto nel trattamento delle denominazioni proprie nella narrativa spagnola tradotta in italiano. Non altrettanto si può dire dello scarto tra il testo degli anni venti e quello dei cinquanta, dove, se si osserva una più radicale tendenza in favore della lingua del testo meta (TM), questa stessa viene poi smentita da un'ambiguità di fondo nell'applicazione del criterio apparentemente prescelto. È scontato d'altra parte che affermazioni del genere vadano verificate e confortate da riscontri analoghi in altre opere tradotte dallo spagnolo in attesa di studi di cui purtroppo ad oggi non si dispone⁶. In proposito, sia pure in modo ellittico, mi sento di poter affermare che fino agli anni sessanta del Novecento si tendesse, secondo l'osservazione della prassi consueta in epoca fascista, a italianizzare i nomi, mentre dagli anni settanta in poi sia invalsa una tradizione editoriale che tendeva a lasciare i nomi nella forma d'origine⁷.

Più netto e differenziato appare invece l'atteggiamento

dei traduttori rispetto alla conservazione dell'integrità del TF. La traduzione di Beccari presenta tagli corposi e adattamenti di vario tipo che fanno dubitare inizialmente che si tratti dello stesso testo pubblicato in Spagna nel 1914⁸, cosa di per sé non del tutto insolita perché anche per il dramma *Fedra* si erano osservate discrepanze con i testi pubblicati in Spagna. In questo caso però il dubbio era stato presto ascritto alla presenza di manoscritti diversi che avevano preceduto le edizioni a stampa, tra cui quello che Unamuno aveva mandato al Beccari⁹. Nel caso di *Niebla* la questione è diversa e facilmente ricostruibile perché la tradizione testuale dell'opera è molto lineare e parte da un unico manoscritto, quello del 1907, che è servito per l'edizione a stampa sette anni dopo¹⁰. Oltre le solide acquisizioni sulla storia editoriale di *Niebla*, ho ritenuto utile consultare l'estesissimo epistolario Unamuno-Beccari perché in genere fornisce molte notizie sulle date e i testi delle traduzioni, l'accoglienza critica e soprattutto i dubbi su cui il traduttore consulta l'autore, vere e proprie liste di termini ed espressioni, in alcuni casi molto lunghe¹¹. Molte parti della corrispondenza però sono andate perdute e proprio del periodo di *Niebla* l'epistolario è particolarmente lacunoso; tuttavia ho trovato dei dati decisamente importanti. Innanzitutto le informazioni sul testo da cui Beccari traduce sgombrano il campo dai dubbi che erano sorti a una prima analisi. Il testo italiano infatti è più breve di quello spagnolo e l'edizione non riporta gli estremi dell'originale, come invece le traduzioni francese e inglese, pubblicate la prima nel 1926 e la seconda nel 1928 negli Stati Uniti¹².

Le vicende che riguardano la traduzione di *Niebla* si svolgono, seguendo l'epistolario, nella seconda parte dell'anno 1920; il 24 maggio Beccari sollecita a Unamuno l'invio di *Niebla* e *Abel Sánchez*; sei mesi dopo, in una lettera datata 26 novembre 1920, Beccari afferma di aver ricevuto dall'autore le autorizzazioni per pubblicare in Italia i due romanzi e dichiara di star traducendo *Niebla*. In

questo scambio di lettere non si parla mai di manoscritti o altro materiale che non siano copie che lo stesso Unamuno chiede all'editrice di Madrid di inviare al traduttore (lettera di Unamuno del 29 giugno 1920). Finalmente, in una cartolina dell'8 dicembre dello stesso anno, il traduttore dichiara di aver consegnato la traduzione all'editore. Non vi sono molte richieste di chiarimento o dubbi di resa in italiano, soprattutto perché alcune lettere sono andate perdute, e tuttavia da quelle che si conservano ci si aprono delle interessanti tracce che portano alla confezione finale del testo italiano, ridotto in molti punti e poco coerente per quanto riguarda un termine fondamentale, un neologismo che appare nel romanzo sin dal prologo e su cui torneremo tra poco. Per il resto i pochi rinvii espliciti a *Niebla* riferiscono delle precisazioni che Unamuno manda al Beccari in una lettera del 15 febbraio 1921, quando il romanzo era già stato consegnato all'editore:

Antolín Paparrigópulos es un personaje de mi novela *Amor y Pedagogía*, una de mis criaturas de ficción.

Ah. Como curiosidad le diré que Goti es uno de mis apellidos, el de uno de mis bisabuelos por línea materna.

Me doy cuenta de lo que le desconcierta ese mezclar la realidad con la ficción y burlarme de la historia y de la erudición.

He observado además, en las traducciones que de mis cosas se han hecho –al italiano, francés, inglés, alemán...– que las dificultades no son de lengua sino de concepto, de psicología y acaso de que lleno mis escritos de alusiones e ideas que yo creía corrientes –y más fuera de España^s y veo que no lo son¹³.

Le difficoltà di resa di cui parla l'autore, dunque, riguardano non il livello linguistico delle sue opere, quanto piuttosto il livello culturale e quindi la capacità di accoglienza dei testi tradotti. Unamuno però si rivolge al Beccari quando *Nebbia* è già stato consegnato all'editore, mentre nel caso di altre opere i suoi interventi erano stati previsti e decisivi ai fini della stesura stessa della traduzione ita-

liana. In effetti credo che, oltre quel che potevano contenere le lettere disperse, il Beccari avesse lavorato al romanzo abbastanza frettolosamente, come le date dell'epistolario sembrerebbero confermare, e che, solo dopo aver finito, avesse confessato a Unamuno alcuni dei tagli operati. Lo stralcio riportato sopra infatti allude precisamente a una parte completamente espunta dal romanzo, ovvero il *Prólogo de Víctor Goti*, e al capitolo XXII, che in *Nebbia* appare molto ridotto per tagli e parti riassunte. Il capitolo è precisamente quello in cui Augusto Pérez consulta l'eminentemente erudito Antolín Paparrigópulos sul suo caso d'amore confuso. Il prologo, si sa, è parte integrante del romanzo sin dalla sua prima edizione; è anzi l'inizio di una articolata finzione narrativa che simula una forma di paratesto commissionata dallo stesso Unamuno e sottoscritta da un tal Víctor Goti, che è poi un personaggio del romanzo che conosce la storia di Augusto meglio dell'autore. Ebbene, Beccari ritiene di doverlo tagliare, ma quel che sorprende di più, mi si scusi il salto, è che questo stesso falso prologo sia stato tagliato anche nell'ultima traduzione italiana, cioè quella di Tummolini del 1997. Mi è difficile interpretare i motivi di una scelta del genere perché non riesco a fare un'ipotesi di tradizione editoriale né di arbitrio del traduttore. Tranne il prologo, infatti, Tummolini è poi rispettossissimo dell'integrità del testo e non taglia in altra occasione, né manipola sconsideratamente.

Ma torniamo all'epistolario e all'unico riferimento interessante dal punto di vista della resa linguistica. In una lettera del 26 novembre, si intuisce, ma non si legge bene, per cui non posso trascrivere, che il traduttore aveva proposto di tradurre *nivola* con «fantasia», ed evidentemente l'autore doveva aver manifestato qualche preoccupazione o disaccordo, perché Beccari risponde con una cartolina, la stessa in cui annunciava di aver consegnato il romanzo, dell'8 dicembre 1920, che si apre così, ma che sospetto sia mancante di una prima parte:

Está bien. Está tranquilo. Lo de *nivola* lo resuelvo con *rimonzo*. Y le pongo una nota al pié de la letra. “M. d. U. crea la voce *nivola* de *novela* che in spagnolo significa romanzo. Per la stessa ragione e per suggerimento dell’A. creiamo la voce *rimonzo* da romanzo.» [sic virgolette incoerenti] Y todas las veces que encuentro *nivola rimonzo* y ya está.

Il termine, è noto, è un’invenzione di cui l’autore si serve, facendone rivendicare la paternità al personaggio-prologista Víctor, per sfuggire alla definizione di *novela*, romanzo, ed eluderne le aspettative di genere; sebbene non possa qui intrattenermi sulle innovazioni narrative, reali o presunte, che con esso Unamuno introduce, ne riassumerò il senso rifacendone il percorso delle occorrenze per verificare le soluzioni utilizzate dai diversi traduttori italiani. Esso appare nel famoso prologo espunto sia da Beccari che da Tummolini; l’unica traduzione italiana che lo conserva è quella di Rossini, che alla prima occorrenza sceglie a sua volta di spiegarlo in una nota come modificazione dello spagnolo *novela*¹⁴. Dopo il prologo, dunque, saltiamo al capitolo XVII, quando *nivola* appare in una conversazione tra Augusto e Víctor, appunto, che spiega di voler scrivere un romanzo che non sia tale, costituito solo da dialogo e monologo:

– Pues acabará no siendo una novela.

– No, será... será... *nivola*

– Y qué es eso, qué es *nivola*?

– **Pues lo he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé que otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero eso no es un soneto!» «No, señor – le contestó Machado –, no es un soneto, es... *sonite*.» Pues así como mi novela no va a ser novela, sino... ¿Como dije?, *navilo... nebulo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género...¹⁵. [Grassetto mio]**

Il confronto con il testo italiano del 1922 restituisce il frammento così ridotto:

Allora finisce per non essere più un romanzo.
Sarà... sarà un *rimonzo* [nota a piè di pagina come nello stralcio di lettera riportato sopra]. Così nessuno potrà dire che viene meno alle leggi del suo genere¹⁶.

Da parte del Beccari vi è una decisa resistenza all'uso del neologismo, ma evidentemente, come si evince dalla vicenda epistolare, Unamuno dovette pretenderlo piuttosto inflessibilmente e fece quindi correggere il manoscritto dopo che era già stato consegnato¹⁷. In effetti Beccari ricorre a una nota a piè di pagina per spiegarne il senso e lo traduce con *rimonzo*, ma poi, piuttosto discrezionalmente, ne elimina completamente la spiegazione che lo giustifica all'interno della conversazione tra i due personaggi (la parte che nella citazione ho messo in grassetto). Con questo taglio opera senza dubbio una riduzione del livello culturale dell'opera perché nel frammento si fa riferimento a una presunta plausibile tradizione del termine per citazione da altri autori. Compie altresì un riduzione linguistica perché, oltre *nivola*, nel TF appaiono altri neologismi, sia nel gioco di associazioni tra *nivola/navilo/nebulo*, che in *soneto/sonite*.

Rossini restituisce il frammento integro e il gioco di parole pressoché intatto perché traduce solo parzialmente; ritroviamo i termini originali, quindi *nivola/navilo/nebulo*, e solo l'adattamento del neologismo *sonite/sonitto*:

– Ma allora non sarà un romanzo.
– No, sarà... sarà... una *nivola*.
– Che vuoi dire ? che cos'è una *nivola* ?
– Ho sentito raccontare una volta da Manuel Machado, il poeta, fratello di Antonio, che una volta portò ad Edoardo Benot, perché lo leggesse, un sonetto scritto in alessandrini, o non so in quale altro metro eterodosso. Lo consegnò e il signor Edoardo disse: « Ma questo non è un sonetto, è un... *sonitto* ». E così il mio romanzo non sarà un romanzo ma... come ho detto? *navilo...*, *nebulo*; no, no *nivola*; ecco, *nivola*! Così nessuno avrà il diritto di dire che non oservo le leggi del genere...¹⁸.

Il testo di Tummolini, infine, anch'esso integro, appare così:

«Ma così non sarà un romanzo.»

«Beh, allora sarà una novella lunga. Anzi... sarà una *nivola*.»

«E che vuol dire? Che cos'è una *nivola*?»

«Beh, una volta ho sentito dire a Manuel Machado, il poeta, fratello di Antonio, che un giorno portò a don Eduardo Benot, perché lo leggesse, un sonetto scritto in alessandrini o in qualche altra metrica eterodossa. Don Eduardo se lo lesse, e poi gli disse: 'Ma questo non è un sonetto!...'. 'No, signore' gli rispose Machado, 'non è un sonetto ma è un *suonetto*'. Beh, allo stesso modo il mio romanzo non sarà un romanzo, ma... come ho detto? Una *novellona*... una *nuvolona*, no, no, una *nivola*; ecco, una *nivola*! Così nessuno potrà dire che non rispetta le regole del genere...»¹⁹.

Qui trovo che il traduttore abbia rispettato il testo sia per la lunghezza che per la soluzione con cui sfrutta appieno l'invenzione linguistica contenuta nel TF, scegliendo efficacemente di operare una perdita e una compensazione: attraverso un adattamento adegua *nivola/navilo/nebulo* alla triade italiana *nivola/novellona/nuvolona*. In tal modo rinuncia in effetti alla parte del significato che nell'originale conferiva *nebulo*, la cui radice nominale si rifaceva al titolo dell'opera, *Niebla*, e che a livello di significato figurato sta nel TF appunto tra *nivola* e *novela*. A questo punto però subentra nel TM una compensazione altrettanto importante che parte non dal senso ma dalla lettera del TF: *nivola* non è più associato allo spagnolo *novela*, romanzo, ma all'esplicitazione del suo significato italiano di novella lunga, *novellona*. Così dunque nel TM viene recuperato il gioco letterale del neologismo d'origine *nivola/novela* spostandosi però sulla nuova coppia *novellona/nuvolona*; alla nebbia si sostituisce infine una *nuvolona*²⁰. Il risultato allora è una corrispondenza tra giochi di parole attraverso la creazione di un nuovo *calembour* e dunque il TM dice qualcosa in più e qualcosa in meno rispetto al TF,

ricostituendo un equilibrio d'arrivo forse creativo ma non debordante e certamente adeguato.

Qualcosa resta da dire sul destino del neologismo *nivola* oltre il citato capitolo XVII. Nel testo unamuniano esso percorre tutto il romanzo come una sorta di *Leitmotiv*, figurazione di una dimensione sospesa tra la finzione narrativa e i suoi livelli di rappresentazione metaletteraria. Si presenta dunque per un totale di diciannove occorrenze di cui cinque contenute nel prologo di Víctor Goti²¹. Nella traduzione del 1922 lo troviamo come *rimonzo* in totale solo sei volte perché Beccari per lo più tende a espungerlo, ad adattarlo, rendendolo con «fantasia», o a neutralizzarlo con «romanzo». Nella traduzione di Rossini ricorre diciannove volte come nel TF; in quella di Tummolini quattordici, quindi il totale dell'originale meno le cinque occorrenze del prologo, che, abbiamo detto, è stato tagliato²².

Conclusioni

Gli elementi analizzati in questo contributo sono di diverso tipo e diversamente testimoniano di una evoluzione della prassi traduttoria lungo le decadi del Novecento. Dal trattamento dell'onomastica il percorso si configura piuttosto problematico perché solo nella traduzione degli anni novanta si delinea una unitarietà di criterio nella scelta di non sostituire i nomi originali con degli equivalenti italiani. Il confronto del trattamento dei neologismi, invece, ha dato modo, pur solo episodicamente, di rassegnare una crescente e decisa tendenza al rispetto del TF, per quanto riguarda la lunghezza, sin dalla seconda traduzione. Le diverse soluzioni linguistiche degli stessi neologismi analizzati, infine, restituiscono un testo gradualmente più accogliente rispetto allo spirito di innovazione contenuto nel romanzo del 1914.

Note

¹ Sull'importanza dell'apporto di Gilberto Beccari alla diffusione dell'opera unamuniana in Italia cfr. V. González Martín, *La cultura italiana en Miguel De Unamuno*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1978, pp. 300-323; più specifico sulla bibliografia critica su Unamuno in Italia e le traduzioni in riviste e volumi è invece il contributo ad oggi più completo e documentato di S. Borzoni, *Tributo para una bibliografía italiana*, «CCMU», vol. 35, 2000, pp. 147-197. Ancora per le opere di Unamuno tradotte in italiano, cfr. I. Tomassetti, *Introduzione a M. de Unamuno, Amore e pedagogia*, Edizioni Salletta dell'Uva, Caserta 2005, pp. 47-52.

² M. de Unamuno, *Nebbia*, Battistelli, Firenze 1922. Il testo fu ristampato nel 1928 dalla casa editrice La Nuova Italia che in quegli anni aveva sede a Venezia. Cito dalla 1ª del 1922.

³ M. de Unamuno, *Nebbia*, in *Romanzi e Drammi*, a cura di F. Rossini, Casini, Roma 1955, pp. 3-159; di questo volume furono fatte due ristampe, la prima, Casini, Firenze-Roma 1964, e la seconda, Casini, Roma 1987. La stessa traduzione di *Niebla* fu riproposta in *Nebbia. La zia Tula*, Club degli Editori, Milano 1961; *Nebbia*, nota introduttiva di A. Bianchini, Armando Curcio, Roma 1978; *Nebbia*, introduzione di A. Lugli, letture critiche di C. Vian, J. Marias, F. Rossini, G. Prampolini, De Agostini Edipem, Novara 1982. Cito dal volume del 1964.

⁴ M. de Unamuno, *Nebbia*, Introduzione di F. Marcoaldi, Fazi, Roma 1997. Cito dalla 3ª del 2003.

⁵ Sulla prosa narrativa non conosco studi italiani che si siano occupati di questa prospettiva di studi, pur inaugurata, è noto, da Gianfranco Folena con il suo *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991. Sulla poesia un contributo che mette a fuoco molto bene la questione della traduzione nel suo contesto letterario è il saggio di F. Nasi, *Istituzioni poetiche e traduzioni, le «Lyrical Ballads» in Italia*, in Id., *Poetiche in transito*, Edizioni Medusa, Milano 2004, pp. 81-123.

⁶ Diversamente, per la traduzione dal francese all'italiano, oltre a contributi sparsi in riviste e miscellanee, esiste il volume di J. Podeur, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano*, Liguori, Napoli 1999.

⁷ In effetti ciò che cambia è la norma della plausibilità linguistica che però, soprattutto in relazione ai prenomi, non è quasi mai fissa e costantemente osservata in nessun periodo storico. Cfr. M. Viezzi, *Denominazioni proprie e traduzione*, Led, Milano 2004, pp. 77-78.

⁸ M. de Unamuno, *Niebla*, Renacimiento, Madrid 1914.

⁹ Non ho studiato la *Fedra* di Unamuno al fine di allestire un'indagine sulla traduzione italiana, anche se me ne sono occupata in passato: A. De Benedetto, *Fedra e il senso dei suoi ritorni in Spagna*, in M. D'Agostino, A. De Benedetto, C. Perugini (a cura di), *La memoria e l'invenzione, presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 48-58. La discrepanza più vistosa tra il testo spagnolo e quello italiano, che avevo avuto modo di osservare, si limitava al nome della nutrice che nel primo si chiamava Eustaquia e nel secondo conservava Enone, secondo la tradizione classica e poi raciniana dell'opera. Lo scambio epistolare tra Unamuno e Beccari, se conferma il fatto che la traduzione italiana fosse stata fatta a partire da un manoscritto «primitivo», andato successivamente perduto, non chiarisce se

il nome della nutrice fosse frutto di un'iniziativa concertata o liberamente presa dal traduttore.

¹⁰ Tra il manoscritto, l'edizione del 1914 e le successive edizioni, curate in vita dall'autore, i cambi apportati sono rilevanti per le parti che costituiscono il paratesto, ma poco importanti per le varianti testuali, soprattutto nell'ambito del presente contributo. Cfr. M.J. Valdés, *Advertencia al lector*, in M. De Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 57-58; T.R. Franz, *El Manuscrito de Niebla*, in Id., *Niebla inexplorada: midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*, Juan de la Cuesta, Newark 2003, pp. 155-172.

¹¹ Dell'epistolario, conservato nella biblioteca dell'Università di Salamanca, presso la fondazione Casa Museo Unamuno, coll. 6/105 (a), (b), (c), sono state pubblicate finora solo le lettere di Unamuno, molto inferiori numericamente rispetto a quelle di Beccari, in González Martín, *La cultura italiana en Miguel De Unamuno* cit., pp. 300-323. La corrispondenza tra l'autore e il traduttore inizia con una lettera del Beccari del gennaio 1908 e non del marzo dello stesso anno come riportato dallo studioso appena citato, consiste dunque in centotrentotto tra lettere e cartoline di Beccari, tra cui l'ultima, datata 2 agosto 1935, e quarantadue di Unamuno.

¹² Probabilmente non c'è da meravigliarsi perché neanche delle altre due traduzioni italiane, di epoche molto più recenti, è riportato il volume a cui si rifanno. Quindi sarà consentito dalle leggi che regolano il mercato del libro a tutt'oggi. Nell'edizione italiana del 1922 una sola citazione del testo del 1914 appare nella introduzione di Ezio Levi, cfr. Unamuno, *Nebbia*, 1922, cit., pp. 320-321.

¹³ González Martín, *La cultura italiana en Miguel De Unamuno* cit., pp. 320-321.

¹⁴ Cfr. *Nebbia*, 1964, cit., p. 3.

¹⁵ Cfr. *Niebla*, 1998, cit., pp. 200-201.

¹⁶ Cfr. *Nebbia*, 1922, cit., p. 108.

¹⁷ Conferma tale deduzione la nota 2 della prefazione di Ezio Levi che però ne dà una variante non presente nel testo: «*nivola* è una parola senza senso e Unamuno vorrebbe che fosse tradotta con *ramonzo*, parola inesistente in italiano come *nivola* è inesistente in castigliano». Cfr. *Nebbia*, 1922, cit., p. 8.

¹⁸ Cfr. *Nebbia*, 1964, cit., p. 85.

¹⁹ Cfr. *Nebbia*, 2003, cit., p. 104.

²⁰ Preciso, ciò che è quasi superfluo per chi si occupa di teoria della traduzione, che le opposizioni senso/lettera e perdita/compensazione, di uso ormai comune, sono state tecnicizzate tra gli altri rispettivamente da A. Berman, *La traduzione o l'albergo della lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003 e U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

²¹ Ho confrontato l'edizione di Valdés, *Niebla* cit., con l'edizione informatizzata per il CORDE della Real Academia Española, che è di A. Zubizarreta (ed.), *Niebla*, Castalia, Madrid 1995. Entrambe le edizioni, d'altra parte, riproducono il testo del 1914.

²² La distribuzione si presenta così: in Beccari la parola diventa *rimonzo* ed è presente per un totale di 6 occorrenze: 1 nel XVII; 1 nel XXII; 3 nel XXV; 1 nel XXX; 0 nel XXI, 0 nel XXXIII. In Rossini il termine resta *nivola* ed è presente per un totale di 19 occorrenze distribuite come nelle concordanze del TF: 5 nel prologo, 5 nel XVII, 1 nel XXII, 3 nel XXV, 3 nel XXX, 1 nel XXXI, 1 nel XXXIII. In Tummolini la distribuzione resta invariata mentre la cifra totale è di 14 occorrenze perché manca il prologo.