

*Pentolaccia* di Giovanni Verga: analisi variantistica e risultati traduttivi. Le traduzioni in spagnolo di Cipriano Rivas Cherif e José Abad Baena a confronto

*Pentolaccia* de Giovanni Verga: análisis de las variantes del texto y resultados traductológicos. Las traducciones españolas de Cipriano Rivas Cherif y José Abad Baena

*Pentolaccia* by Giovanni Verga: analysis of its text variants and translation results. Spanish Translations by Cipriano Rivas Cherif and José Abad Baena

---

GIORGIA MARANGON

Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias del Lenguaje, plaza del Cardenal Salazar s/n, 14071, Córdoba.

Dirección de correo electrónico: [lr1marmg@uco.es](mailto:lr1marmg@uco.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7048-9858>

Recibido: 4/6/2017. Aceptado: 18/10/2017.

Marangon, Giorgia, «*Pentolaccia* di Giovanni Verga: analisi variantistica e risultati traduttivi. Le traduzioni in spagnolo di Cipriano Rivas Cherif e José Abad Baena a confronto», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20 (2018): 295-315.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.295-315>

**Riassunto:** Questo studio si divide in due parti, nella prima ci prefiggiamo di analizzare, dal punto di vista delle varianti del testo, la novella *Pentolaccia* dello scrittore siciliano Giovanni Verga e, nella seconda, confronteremo la prima e l'ultima traduzione spagnola della stessa: *Pucherete* di Cipriano Rivas Cherif (1920) e *Historia de Ollaza* di José Abad Baena (2011). Il nostro obiettivo è evidenziare le differenze non solo linguistiche ma anche strutturali delle due traduzioni e, per fare questo, occorre affrontare l'analisi delle varianti del testo. Questo studio sarà propedeutico al raggiungimento di esaustivi risultati traduttivi e alla comprensione del *modus operandi* dei traduttori.

**Parole chiave:** varianti del testo, filologia, traduzione, italiano, spagnolo

**Resumen:** Este estudio se divide en dos partes, en la primera nos proponemos analizar, desde el punto de vista de las variantes del texto, la novela *Pentolaccia* del escritor siciliano Giovanni Verga y, en la segunda, nos centraremos en la primera y última traducción española de la misma: *Pucherete* de Cipriano Rivas Cherif (1920) e *Historia de Ollaza* de José Abad Baena (2011). Nuestro objetivo es evidenciar las diferencias no solo lingüísticas, sino también

estructurales de las dos traducciones y, para ello, es indispensable hacer hincapié en el análisis de las variantes del texto. Este estudio será propedéutico para alcanzar unos resultados traductológicos exhaustivos además de entender el *modus operandi* de los traductores.

**Palabras clave:** variantes del texto; filología; traducción; italiano; español.

**Abstract:** This study consists of two parts. In the first part, we intend to analyse the novel *Pentolaccia* by the Sicilian author Giovanni Verga, from the point of view of its text variants and in the second part we will focus on its first and last Spanish translations: *Pucherete* by Cipriano Rivas Cherif (1920) and *Historia de Ollaza* by José Abad Baena (2011). Our aim is to evidence the differences between them, not only from a linguistic but also from a structural point of view. In order to do this, it is essential to emphasize the propaedeutic study of text variants which will provide us with the relevant results to understand the translators' *modus operandi*.

**Keywords:** text's variants; Philology; Translation; Italian; Spanish.

**Sommario:** 1. Introduzione; 2. Tematica e personaggi; 3. Analisi variantistica; 4. Studio traduttologico: *Pucherete* vs *Historia de Ollaza*; 5. Conclusioni.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Temática y personajes; 3. Análisis de las variantes del texto; 4. Estudio traductológico: *Pucherete* frente a *Historia de Ollaza*; 5. Conclusiones.

**Summary:** 1. Introduction; 2. Topics and characters; 3. Variant analysis; 4. Translation study: *Pucherete* vs *Historia de Ollaza*; 5. Conclusions.

## 1. INTRODUZIONE

In filologia, la variantistica è lo studio, l'esame e il confronto critico delle varianti dei testi. La ricerca che proponiamo ha come denominatore comune il lavoro filologico e traduttivo della novella *Pentolaccia* dell'autore siciliano Giovanni Verga. Le traduzioni in lingua spagnola scelte per la comparazione sono *Pucherete* di Cipriano Rivas Cherif del 1920 e *Historia de Ollaza* di José Abad Baena del 2011. Si sono prese in esame queste due versioni per la distanza cronologica che le separa e per essere, quella di Rivas Cherif, la prima traduzione spagnola di *Vita dei campi* e quella di Abad, l'ultima. Per comprendere il *modus operandi* dei traduttori, è fondamentale chiarire quali e quante siano le varianti dell'opera citata. Prima però di entrare nel *quid* della questione, occorre tracciare le sequenze tematiche che compongono l'opera dello scrittore siciliano.

## 2. TEMATICA E PERSONAGGI

La novella *Pentolaccia*, la penultima delle nove che costituiscono il *corpus* della raccolta *Vita dei campi*, appare per la prima volta su *Il Fanfulla della domenica*, il 4 luglio del 1880. La vicenda ruota intorno al

dramma amoroso ed alla gelosia dei tre protagonisti che la mettono in scena: Pentolaccia, Venera e Don Liborio.

Il primo è il personaggio dominato, vittima e vinto. Vittima della moglie e del suo amante, vinto dalla vita. L'inferiorità di Pentolaccia è resa evidente dalle continue similitudini animali che lo ritraggono come un "maiale": «e ci mangia e ci beve nel brago, e c'ingrassa come un maiale» (1987: 224), o un "bue": «come un bue che ha la mosca al naso» (225) e, nel pieno della gelosia «aveva una faccia di basilisco che nessuno gli conosceva» (225).

Il secondo personaggio, Venera, è il perno attorno al quale ruotano le vicende narrate, il dramma amoroso e passionale. La moglie di Pentolaccia è una donna senza valori che si fa mantenere dal ricco dottore del paese tradendo il marito. Anche se in secondo piano per il suo ruolo di donna, che vive in una società gestita e controllata dagli uomini, è una figura dominante, un personaggio che sceglie e che trasgredisce pur di raggiungere i propri obiettivi.

Il terzo, il ricco e anziano dottore del paese, è chi ha il potere economico e decisionale, è il padrone.

Possiamo dividere la novella in sei sequenze sceniche nelle quali un anonimo e collettivo narratore popolare prende per mano il lettore e lo conduce nei meandri più oscuri dell'animo umano. Gli mostra la fatica del lavoro nei campi, l'amore, la gelosia, la follia, la vita e la morte. Morte e vita che si inseguono, che si rincorrono, quasi che l'una non potesse esistere senza l'altra, quasi si alimentassero vicendevolmente fino a soccombere nel nulla della dimenticanza, del lento scorrere dei giorni, dove nulla cambia, dove tutto e tutti continuano a sopravvivere a prescindere dagli accadimenti.

Nella seconda sequenza scenica si svolge il matrimonio di Pentolaccia e Venera, contro il volere della madre, costretta a lasciare la sua casa «perché suocera e nuora insieme ci stanno proprio come due mule selvagge alla stessa mangiatoia» (222). Nella terza e quarta sequenza, Verga fornisce al lettore gli strumenti per comprendere il precipitare degli eventi. È descritta la cecità di Pentolaccia di fronte al tradimento della moglie e si introduce il personaggio di Don Liborio, l'amante di Venera. L'improvvisa rottura avviene nella quinta sequenza; Pentolaccia si persuade del tradimento della moglie e si precipita dai campi al paese, dove trova Don Liborio sull'uscio di casa. Lo minaccia e gli dice «signor compare, se vi vedo un'altra volta in casa mia, com'è vero Dio, vi faccio la festa!» (224). Dopo aver intimato a Don Liborio di

non ripetere l'abitudine diventata affronto, il vinto Pentolaccia minaccia anche la moglie, la quale, senza alcun timore, lo sgrida e lo caccia di casa con una stanga. La stessa, la ritroveremo nella sequenza finale, impiegata come arma, con la quale Pentolaccia ucciderà Don Liborio. La sesta sequenza è quella finale; Pentolaccia è un uomo di poche parole e quelle dette a Don Liborio non saranno ripetute. Il marito di Venera sente il passo del medico per la strada, prende la stanga che la moglie aveva usato contro di lui e si apposta dietro l'uscio; quando Don Liborio entra in casa, è colpito alla nuca e ucciso «e gli lasciò cadere tra capo e collo tal colpo, che l'ammazzò come un bue, senza bisogno di medico, né di speciale» (226). Don Liborio, ormai sconfitto, è comparato a un animale, anche lui, come Pentolaccia, vinto dal dramma umano. Il gesto estremo di Pentolaccia è privo di *pathos*, è la conseguenza diretta di un dubbio diventato certezza. Il finale della novella è secco e conciso: «Così fu che Pentolaccia andò a finire in galera» (226). Tutto tace, tutto passa in secondo piano, nessun particolare visivo disturba il lettore, sembra che lo spazio ed il tempo non siano importanti. Solo i campi, dove Pentolaccia lavora e quella strada, percorsa e ripercorsa da Don Liborio e poi quel sabato sera, quando si consuma il tragico epilogo.

### 3. Analisi variantistica

I materiali su cui abbiamo lavorato per stabilire il *modus operandi* dei traduttori spagnoli sono l'edizione Treves del 1880, l'autografo<sup>1</sup> e quella evolutiva che mostra i cambiamenti apportati nel passaggio da Treves 1880 a Treves 1897. Possiamo dividere le varianti in grafiche, quelle che mostrano l'eliminazione di forme arcaiche, per esempio: "aia/aja", "notaio/notajo", "maiale/majale", varianti ortotipografiche, lessicali, verbali, brevi aggiunte, ma gli interventi rilevanti per l'analisi traduttiva sono quelli dell'apparato evolutivo dell'opera, dove l'autore interviene riscrivendo intere porzioni della novella.

I primi tre paragrafi di Treves (1880), sono stati ridotti a uno solo in Treves (1897) mediante un'operazione di condensazione con cui Verga ha scritto la nuova stesura della parte iniziale della novella mantenendo le

<sup>1</sup> Gli autografi sono conservati presso il Fondo Manoscritti della Biblioteca dell'Università di Catania e precisamente: gli autografi definitivi, quelli inviati in tipografia di *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *La Lupa*, *L'Amante di Gramigna*, *Pentolaccia*, l'abbozzo di *Guerra di Santi* dal titolo *Viva San Stivale!* Questi e altri materiali sono riprodotti in microfilm di proprietà dell'editore Mondadori.

informazioni rilevanti ai fini della narrazione ed eliminando le parti che rallentavano il discorso senza apportare nulla di rilevante.

Giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, *adesso viene «Pentolaccia» ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura* fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace.

Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé, nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione; e si deve fare come fa il fattore il sabato sera che dice a questo: –Cosa ti viene per le tue giornate?– e a quell'altro: –Tu che hai fatto nella settimana?– non si può lasciar «Pentolaccia» senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, ché gli avevano messo quel bel nomignolo per la brutta cosa che sapete.

Già si sa che la gelosia è un difetto che l'abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro prima ancora di mettere la cresta, e i muli sparano calci nella stalla. *Ma quando uno non ha mai avuto questo vizio, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che sant'Isidoro ce ne scampi*, non si sa capire come abbia a infuriare tutt'a un tratto, al pari di un toro nel mese di luglio, e *faccia cose da matto*, come uno che non ci vegga più dagli occhi pel mal di denti, che danno un martoro da far perdere la ragione allorché spuntano, ma dopo non danno più noia, e servono a masticare il pane; e lui ci masticava così bene che aveva messo pancia, come un galantuomo, e pareva un canonico; per questo la gente lo chiamava «Pentolaccia» perché *ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni*, ché gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio (1880:1).

Questa prima parte era un quinto della novella; Verga decise di condensarla e ridurla all'essenziale, rendendola più compatta e suggestiva:

Adesso viene la volta di «Pentolaccia» ch'è un bell'originale anche lui, e ci fa la sua figura fra tante bestie che sono alla fiera, e ognuno passando dice la sua. Lui quel nomaccio se lo meritava proprio, ché aveva la pentola piena tutti i giorni, prima Dio e sua moglie, e mangiava e beveva alla barba di compare don Liborio, meglio di un re di corona.

Uno che non abbia mai avuto il viziaccio della gelosia, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che Santo Isidoro ce ne scampi e liberi, se gli salta poi il ghiribizzo di fare il matto, la galera gli sta bene (1897:1).

Un altro esempio di riscrittura lo troviamo alle righe 58-68 (1880):

O fosse che per la maledizione della madre la Venera gli era cascata dal cuore, e non ci pensasse più; o perché standosene in campagna tutto l'anno a lavorare, e non vedendola altro che il sabato sera, ella si era fatta sgarbata e disamorevole col marito ed egli avesse finito di volergli bene; e quando una cosa non ci piace più, ci sembra che non debba premere nemmeno agli altri, e non ce ne importa più nulla che sia di questo o di quell'altro; insomma la gelosia non poteva entrargli in testa neanche a ficcarcela col cavicchio, e avrebbe continuato per cent'anni ad andare lui stesso, quando ce lo mandava la moglie, a chiamare il medico, il quale era don Liborio. Don Liborio era anche suo socio, tenevano una chiusa a mezzeria, ci avevano una trentina di pecore in comune; prendevano insieme dei pascoli in affitto, e don Liborio dava la sua parola in garanzia, quando si andava davanti al notaio. «Pentolaccia» gli portava le prime fave e i primi piselli, gli spaccava la legna per la cucina, gli pigiava l'uva nel palmeto; a lui in cambio non gli mancava nulla, né il grano nel graticcio, né il vino nella botte, né l'olio dell'orciuolo [...].

Nel testo del '97 il brano è ritrascritto per intero:

Se lo avesse visto con i suoi occhi, avrebbe detto che non era vero, grazia di Santa Lucia benedetta. A che giova guastarsi il sangue? C'era la pace, la provvidenza in casa, la salute per giunta, ché compare don Liborio era anche medico; che si voleva d'altro, santo Iddio? Con don Liborio facevano ogni cosa in comune.

Altri esempi di varianti evolutive:

(1880) «Invano sua madre, poveretta, gli andava dicendo» ] (1897) «Inutile sua madre, poveretta, gli dicesse»

(1880) «suocera e nuora insieme ci stanno proprio come due mule selvaggie alla stessa mangiatoia» ] (1897) «suocera e nuora insieme ci stanno come cani e gatti»

(1880) «fra moglie e marito succedeva anche una questione ogni volta che doveva pagarsi la mesata del tugurio» ] (1897) «fra marito e moglie erano anche liti e questioni, ogni volta che doveva pagarsi la mesata di quel tugurio»

(1880) «Chi non rispetta i genitori fa il suo malanno e non fa buona fine» ] (1897) «Chi non rispetta i genitori fa il suo malanno e la brutta fine»

(1880) «Allora egli si rizzò come se l'avesse morso un cane arrabbiato, e gli diede a correre verso il paese» ] (1897) «Che avvenne? Che gli passò pel capo a Pentolaccia? Si rizzò a un tratto senza dir nulla, e prese a correre verso il paese come se l'avesse morso la tarantola»

(1880) «e gli disse» ] (1897) «dicendogli».

Chiudiamo questa breve sezione dedicata alle varianti del testo verghiano citando le parole della professoressa dell'Università di Pavia, Carla Riccardi, illustre filologa e con un importante *curriculum* di studi su Verga:

Le quattro più cospicue correzioni di *Pentolaccia* (1-27, 39-42, 58-68, 94-95) riducono enormemente lo spazio del narratore anonimo, sconvolgendo la struttura irregolare del suo racconto, un vero trionfo della coordinazione, all'interno di un discorso indiretto libero, tutto costruito con massime, luoghi comuni, credenze popolari (1987: 61).

#### 4. STUDIO TRADUTTOLOGICO: *PUCHERETE* VS *HISTORIA DE OLLAZA*

Dopo aver presentato le varianti testuali della novella *Pentolaccia*, possiamo analizzare e confrontare nel dettaglio le traduzioni spagnole della suddetta opera. Prima però di entrare nel *quid* della comparazione dei risultati traduttivi, è importante soffermarsi su alcuni punti teorici.

Nel campo della Teoria della Traduzione il concetto di “comunicazione” è associato a quelli di “cultura” e di “traduzione”. Nida e Taber affermano che la traduzione «consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora» (1974/1986: 29); Hatim e Mason considerano la traduzione come «un proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social» (1990: 13) e Mary Snell-Hornby (1988), riferendosi alla scuola tedesca di Hönl, Kussmaul, Reiss, Vermeer, ect., contempla il

testo come parte integrante del mondo e non come una prova isolata di linguaggio. Quest'ultima considera la traduzione come un atto transculturale. Ecco come l'incrociarsi di varie culture abbia bisogno di un mediatore,<sup>2</sup> di un facilitatore che permetta la comunicazione e la comprensione fra persone e/o testi di lingua e cultura diversa. La ricezione dell'"altro" culturale passa per la mediazione offerta dalla traduzione, per dirlo con le parole di Umberto Eco, il traduttore è il vero e unico "negoziatore tra culture" (2004: 91-94). La negoziazione, tuttavia, non è sempre una trattativa che distribuisce equamente perdite e vantaggi tra le parti in gioco, pratica pericolosa per il traduttore, ancor di più quando si trova a lavorare con le variazioni geografiche o diatopiche delle lingue. «La variación es una propiedad del lenguaje que se manifiesta de múltiples maneras» (Caprara, Arjonilla, Villena, 2016: 15) e il traduttore deve essere capace di comprendere queste "molteplici maniere" e adeguarle alla lingua e alla cultura meta:

El traductor es responsable nada más y nada menos de que un mensaje, que probablemente no fue concebido para ser traducido, efectivamente se traduzca hacia una lengua meta sin que a los hablantes de esa lengua les provoque ninguna sensación de extrañeza. Para conseguir esto, el traductor debe sumergirse hasta las entrañas del texto origen y dejarse impregnar de toda la carga cultural que dicho texto pretende transmitir para volver de nuevo a resurgir de sus cenizas con el fin de adecuar todo ese mensaje a una cultura meta totalmente diferente. Todo esto conlleva que el traductor no se erija tan sólo como un mero transmisor de palabras, sino como un verdadero eslabón, una conexión tan sumamente versátil que es capaz de entrelazar dos culturas diferentes (Ponce, 2007: en línea).

Il lettore deve avere la sensazione di tenere tra le mani un libro nuovo, un esemplare unico e non un prodotto che ha subito una trasformazione. In questo consiste il grandioso lavoro del traduttore, rendersi invisibile con la consapevolezza di essere quell'anello che unisce lingue e culture. La prospettiva dell'invisibilità, uno dei concetti-chiave della Teoria della Traduzione, prevede l'intervento del traduttore sul testo d'arrivo non come una presenza visibile, ma come un filtro trasparente (Ulrich, 1997).

---

<sup>2</sup> "Traduttore come mediatore culturale": Katan (1997) attribuisce a Bochner (1981) la paternità di questo termine.



Ma quale deve essere il *modus operandi* del traduttore di fronte ad un testo con una importante carica semantica dialettale?

Come sottolineano i professori dell'università di Malaga Giovanni Caprara, Emilio Ortega Arjonilla e Juan Andrés Villena Ponsoda nel libro *Variación lingüística, traducción y cultura* (2016):

El traductor se enfrenta, por un lado, a la tarea de identificar fenómenos de variación en el TO y por otro a la de decidir si reproducirlos o no en el TM. [...] Ante los fenómenos de variación el traductor se encuentra en una encrucijada en la que ha de optar por alguna de las siguientes estrategias de traducción:

1. Estandarizar o neutralizar los fenómenos de variación observados en el TO en la construcción del TM.
2. Mantener los fenómenos de variación observados en el TO en la construcción del TM, buscando los equivalentes adecuados a los términos o expresiones que permitan mantener esa «equivalencia dinámica» propugnada por Eugene A. Nida en la lengua meta.
3. Introducir fenómenos de variación en el TM aunque estos no estuviesen presentes en el TO debido a la finalidad de la traducción o a la polisemia que genera ese término o expresión objeto de traducción en la lengua meta (163).

Siamo del parere che, seguendo le direttrici dei colleghi dell'università di Malaga, sia importante, per migliorare i risultati traduttivi, risaltare l'importanza del connubio filologo/traduttore. Le concettualizzazioni del filologo servono per identificare i fenomeni di variazione nel TO, isolarli e analizzarli contrastivamente e, quelle del traduttore, per decidere quali strategie di traduzione sarebbero le più appropriate nella traduzione di quei fenomeni di variazione. Alla presenza di un testo dove lingua e dialetto sono inscindibili, il binomio filologo/traduttore deve intervenire nel testo con acutezza e sensibilità per sentire, vedere e parlare come i protagonisti, come il proprio autore, e poter così riflettere queste sensazioni nella traduzione. Quest'ultima è lo strumento più importante di diffusione di un'opera letteraria e non solo, è il veicolo di trasmissione, divulgazione e conoscenza che rende illustre nel mondo il nome e l'opera dell'autore tradotto. Giovanni Verga ne era consapevole e, nel trentennale carteggio che mantiene con il suo traduttore e amico

svizzero Edouard Rod,<sup>3</sup> delinea il corso del suo pensiero e lo sviluppo del suo lavoro. La lettera che segue ci chiarisce la volontà dell'autore siciliano e la paura di veder snaturato il suo lavoro perdendo, lo scritto tradotto, «la sua fisionomia caratteristica siciliana» (1954: 30).

Milano, 4 dicembre, 1881

[...] Son certo che dalle sue mani escirà un lavoro perfetto per quanto le consente la diversità dell'indole delle due lingue, e la difficoltà enorme che Ella dovrà incontrare a rendere in francese uno stile che ho cercato di ridurre non solo personalmente ma possibilmente immedesimato all'argomento che si svolge in ambiente e fra personaggi assai diversi dal comune. Onde agevole il suo compito io mi metto a sua disposizione per aiutarla in quelle parti della traduzione dove il carattere e l'indole dello stile siciliano sarebbero, non solo per lei straniero, ma anche per un italiano di difficoltà insormontabile. [...] La prego soltanto di lasciare il testo nella sua integrità. I tagli che ella vorrebbe fare non solo fanno sanguinare il mio cuore d'autore, ma parmi che nuocerebbero assai al libro. Sento che non ho scritto [...] né un rigo, né una parola di superfluo, e faccio appello a tutta la sua buona volontà per accettarlo tale e quale è [...] (1954: 38-39).

Giovanni Verga arriva in Spagna, tradotto per la prima volta da un anonimo, nel 1892, l'opera in questione è *Cavalleria rusticana*. Di Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891-Messico, 1967), scenografo, drammaturgo, poeta, giornalista, traduttore e critico spagnolo è la prima traduzione di *Vita dei campi*, dove troviamo la storia di Pentolaccia. Recentissima, datata 2011, è la traduzione del granadino José Abad Baena (1967), dottore in filologia italiana e, attualmente, professore presso l'università di Granada.

Le differenze tra queste due traduzioni sono indicative tanto quanto la cronologia che le separa. Fin dal titolo possiamo notarle. *Pucherete* di Rivas Cherif, diventa *Historia de Ollaza* in Abad Baena. Lo stesso Verga ci spiega il significato del soprannome dato al protagonista della novella: «per questo la gente lo chiamava “Pentolaccia” perché ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni, ché gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio» (222). Il termine *Pucherete*, viene da *puchero* e si riferisce al contenitore in terracotta o ferro fuso e smaltato che si usa per cuocere il

---

<sup>3</sup> Le lettere di Giovanni Verga a Edouard Rod, in due gruppi da 39 e 114 lettere, si conservano nella Biblioteca Cantonale e Universitaria di Losanna sotto le segnature Ms. 179 e Inv. Somm. 672 rispettivamente.

cibo; anche *Ollaza* ha la stessa connotazione, viene da *olla*, recipiente di metallo che si usa per preparare cibi di vario tipo. In italiano, il termine *Pentolaccia*, è formato dal sostantivo *pentola* + il suffisso peggiorativo – *accia*. Rivas Cherif usa un diminutivo che rende grazioso il termine, mentre Abad un suffisso accrescitivo con connotazioni peggiorative *olla* + –*aza*.

Nella tabella che segue vediamo alcuni esempi significativi delle due versioni proposte dai traduttori spagnoli.

<i>Pucherete</i> , Rivas Cherif, (1920: 158)	<i>Historia de Ollaza</i> , Abad Baena (2011: 43-44)
<p>Ahora le toca el turno a «Pucherete», un buen tipo también, que hace su papel entre tantos animales como hay en la feria, y todo el que pasa le dice algo. El mote se lo merecía en verdad, porque tenía su puchero lleno, gracias a Dios y a su mujer, y comía y bebía a costa del compadre don Liborio mejor que un rey.</p> <p>Uno que nunca haya tenido el feo vicio de los celos y ha bajado siempre la cabeza en santa paz, san Isidoro nos libre si le da luego la ventolera de hacer una locura, bien empleado le está el ir a la cárcel.</p>	<p>Hagamos como si estuviéramos en el cosmorama, durante las fiestas del pueblo, que pegas el ojo al cristal y pasan delante de ti, uno a uno, Garibaldi y Vittorio Emanuele; ahora llega Ollaza, un tipo singular también él, y nos hace quedar bien entre tanto pirado que, con el juicio en los talones, ha hecho justo lo contrario de lo que suele hacer un cristiano cuyo mayor deseo es comer su pan en paz.</p> <p>Ahora bien, si debe hacerse un examen concienzudo de todos cuantos se han dado el gustazo de dar de hablar en el corral –a la hora de los cotilleos, después de la comida-, y si debemos hacer como el granjero, que cada sábado por la noche, le dice a uno : ¿Cuánto te toca a ti por tu trabajo? y a otros: ¿Qué has hecho tú durante la semana?, entonces no puede dejar ir al Ollaza sin hablar de su caso, un caso feo de verdad, que le granjeó semejante apodo</p>

	<p>por esa fea cosa que ustedes saben.</p> <p>Los celos, es cosa sabida, son un defecto que todos tenemos, quien más quien menos, y por su culpa los gallitos se despluman entre ellos antes de salirles la cresta, y los mulos se dan coces en el establo. No obstante, cuando uno no ha tenido nunca este vicio y ha agachado la cabeza siempre en santa paz, que San Isidro nos libre, es difícil comprender a santo de qué se enrabia de golpe, a la manera de un toro en el mes de julio, y hace cosas de loco, como quien deja de ver con los ojos por culpa de un dolor de muelas. Que estas cosas son precisamente como las muelas, que martirizan hasta hacer perder la razón mientras asoman, pero después no dan más molestias, y nos sirven para masticar el pan, y él lo masticaba tan a su gusto que había echado barriga, como un caballero, y parecía un canónigo. De ahí el nombre de Ollaza, pues nunca le faltaba olla en el fuego que su mujer Venera se preocupaba de que no le faltara gracias a los favores de don Liborio.</p>
--	--

L'incipit è completamente diverso, sembra quasi che siano le traduzioni di due testi differenti, ma la realtà è un'altra e la troviamo nell'analisi variantistica dell'opera verghiana. Rivas Cherif si rifà

all'edizione Treves 1897, mentre quello di Abad segue la prima edizione, Treves 1880.

Un altro esempio lo troviamo nei versi che seguono:

<i>Pucherete</i> , Rivas Cherif (1920: 160)	<i>Historia de Ollaza</i> , Abad Baena (2011: 45)
<p>Si lo hubiera visto con sus propios ojos, dijera que no era verdad, por gracia de Santa Lucía bendita. ¿De qué servía repudrirse la sangre? Era la paz, la providencia en casa, la salud por la añadidura, que el compadre don Liborio era medico también. ¿Qué más se podía desear, santo Dios? Todo lo hacía en común con don Liborio: tenía un cercado a medias, tenía una treintena de ovejas, juntos arrendaban pastos, y don Liborio daba su palabra en garantía cuando iban al notario. “pucherete” le llevaba las primeras habas y los primeros guisantes, le cortaba la leña para la cocina y le pisaba la uva en el lagar; a él, en cambio, no le faltaba nada, trigo en la panera, vino en el barril ni aceite en la orza [...].</p>	<p>Si le hubieran hecho ver como era su mujer, no lo habría creído. Quizás fuera por la maldición de la madre que la Venera se le salió del corazón y ya no pensaba en ella, o quizás porque estando todo el año trabajando en el campo, sin verla más que los sábados por la noche, ella terminó por comportarse malamente y desatenta con el marido, el caso es que él dejó de tenerle cariño. Y cuando una cosa deja de gustarnos, creemos que tampoco gusta a los demás, y no nos importa nada que sea de éste o aquél. En fin, los celos no le entraban en la cabeza ni clavándoselos con una cuña y, si su mujer se lo pedía, cien años más habría continuado yendo él mismo a llamar al médico, don Liborio. Don Liborio era además socio suyo. tenían una finca en aparcería; allí tenían una treintena de ovejas en común, arrendaban juntos los pastos y, cuando iban al notario, don Liborio daba su palabra como aval. Ollaza le llevaba las primeras habas y los primeros guisantes, le cortaba la</p>

	leña para la cocina y le pisaba las uvas en el molino. A él, por su parte, no le faltaba de nada, ni el grano en el granero, ni el vino en el tonel, ni el aceite en la tinaja [...].
--	---

Cambia la struttura del tessuto narrativo, non si tratta solo della lunghezza del testo, ma anche della suggestione dello stesso. Verga decide di togliere ciò che considerava superfluo per dare compattezza e suggestione al racconto. Le traduzioni riflettono perfettamente le due versioni verghiane:

<i>Pucherete</i> , Rivas Cherif (1920: 159)	<i>Historia de Ollaza</i> , Abad Baena (2011: 44)
[...] porque suegra y nuera son como perro y gato.	[...] porque nuera y suegra juntas están como dos mulas salvajes en el mismo pesebre.

<i>Pucherete</i> , Rivas Cherif (1920: 159)	<i>Historia de Ollaza</i> , Abad Baena (2011: 45)
Quien no respeta a sus padres, hace su desgracia y acaba malamente.	Quien no respeta a los padres busca su desgracia y nunca acaba bien.

<i>Pucherete</i> , Rivas Cherif (1920: 161)	<i>Historia de Ollaza</i> , Abad Baena (2011: 45)
¿Qué le sucedió? ¿Qué le pasó por las mientes a “Pucherete!? Se levantó de pronto, sin decir nada, y se echó a correr hacia el pueblo como mordido por la tarántula [...].	Entonces él se enderezó como si lo hubiera mordido un perro rabioso, y echó a corre hacia el pueblo [...].

Di questo ultimo esempio vogliamo ricordare la letteratura sul morso della tarantola. Il tarantismo è considerato un fenomeno isterico convulsivo. Secondo le credenze ampiamente diffuse in antichità nell'area mediterranea e in epoca più recente nell'Italia meridionale,

sarebbe provocato dal morso dei ragni. Il nostro protagonista reagisce alla notizia del tradimento della moglie con Don Liborio impazzendo, proprio come se l'avesse morso una tarantola.

Dopo aver segnalato le conseguenze del confronto delle varianti del testo, crediamo opportuno, dal punto di vista traduttivo, evidenziare alcuni aspetti rilevanti delle parti in comune.

Come traduce Rivas Cherif e come traduce Abad Baena?

Per la lettura delle parti in comune abbiamo scelto *Giovanni Verga, Tutte le novelle*. Introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Mondadori, del 1987 che segue quella di Treves (1880).

Versione italiana (1987: 222)	Rivas Cherif (1920: 158)	Abad (2011: 44)
Lascia star la Venera, che non fa per te; porta la <b>mantellina</b> a mezza testa, e fa vedere il piede quando va per la strada. – I <b>vecchi</b> ne sanno più di noi, e bisogna ascoltarli pel nostro meglio.	-Deja en paz a la Vénera, que no es para ti, que lleva la <b>mantilla</b> levantada y enseña el pie cuando va por la calle. Los <b>viejos</b> saben más que nosotros, y por nuestro bien deberíamos escucharlos.	-Deja en paz a la Venera, que no es mujer para ti; lleva el <b>pañuelo</b> medio caído y deja ver el pie cuando pasa por la calle. Los <b>ancianos</b> saben más que nosotros y, por nuestro propio bien, lo mejor sería escucharlos.

Il primo elemento che merita attenzione è l'uso dell'articolo determinativo "la" davanti al nome della protagonista: "la Venera". È un elemento che entrambi i traduttori rispettano e traducono letteralmente. Quest'uso, più tipico di alcuni dialetti dell'Italia settentrionale, è usato in spagnolo nella parlata popolare. Le traduzioni spagnole mantengono il tono di Verga e la sfumatura, voluta e cercata, di introdurre e mantenere il dialetto come elemento culturale caratterizzante nella narrazione verghiana. Il secondo elemento che merita menzione è la traduzione del termine "mantellina". La definizione che ne dà il *Dizionario Treccani online* è la seguente:

mantellina s. f. [dim. di *mantella*]. – 1. a. Piccola mantella. In partic., piccolo mantello femminile che giunge appena a metà braccio.

Rivas Cherif lo traduce con “mantilla” che il *Diccionario de la lengua española* definisce come:

mantilla, del dim. de *manto*.

1. f. Prenda de seda, blonda, lana u otro tejido, adornado a veces con tul o encaje, que usan las mujeres para cubrirse la cabeza y los hombros.

Abad, invece, preferisce “pañuelo”:

pañuelo, del dim. de *pañó*.

1. m. Pedazo de tela pequeño, generalmente cuadrado, que sirve para limpiarse la nariz o el sudor y para otras cosas.

2. m. Trozo de tela, por lo general cuadrado y mayor que el pañuelo de bolsillo, usado para abrigarse o como accesorio en la indumentaria femenina y masculina.

Crediamo che, per il significato e per l'uso dell'indumento femminile nell'Italia meridionale e nell'epoca in cui si svolgevano i fatti raccontati da Verga, la traduzione più appropriata sia quella di Rivas Cherif. La stessa cosa succede con la traduzione del termine “vecchi” tradotto con “viejos” da Rivas Cherif e con “ancianos” da Abad Baena. “Viejos” è la traduzione letterale del termine “vecchi”, l'utilizzo del sinonimo “ancianos” non è un errore, ma non è neppure necessaria vista l'esistenza del primo termine. Nonostante la scelta terminologica/ traduttiva appropriata di Rivas Cherif, consideriamo opportuno proporre una proposta alternativa: «-Deja en paz a la Venera, que no es para ti; lleva la mantilla a media cabeza y deja ver el pie cuando va por la calle. Los viejos saben más que nosotros, y hay que escucharlos por nuestro bien».

Versione italiana (1987: 223)	Rivas Cherif (1920: 160)	Abad (2011: 45-46)
Don Liborio era suo <b>socio</b> , tenevano una <b>chiusa a mezzeria</b> ; ci avevano una trentina di pecore in comune; prendevano insieme dei pascoli in affitto, e	Todo <b>lo hacía en común</b> con don Liborio: <b>tenía un cercado a medias</b> , tenía una treinta ovejas, juntos arrendaban pastos, y	Don Liborio era además <b>socio</b> suyo. <b>Tenían una finca en aparcería</b> : allí tenían una treinta ovejas en común, arrendaban juntos los



don Liborio dava la sua parola in <b>garenzia</b> , quando si andava davanti al notaio. « <b>Pentolaccia</b> » gli portava le prime fave e i primi piselli, gli spaccava la legna per la cucina, gli pigiava l'uva nel <b>palmento</b> ;	don Liborio daba su palabra en <b>garantía</b> cuando iban al notario. “ <b>Pucherete</b> ” le llevaba las primeras habas y los primeros guisantes, le cortaba la leña para la cocina y le pisaba la uva en el <b>lagar</b> ;	pastos y, cuando iban al notario, don Liborio daba su palabra como <b>aval</b> . <b>Ollaza</b> le llevaba las primeras habas y los primeros guisantes, le cortaba la leña para la cocina y le pisaba las uvas en el <b>molino</b> .
--	---	---

In questa sezione dobbiamo prestare particolare attenzione soprattutto all'espressione “chiusa a mezzeria”. La chiusa è il terreno stesso compreso entro un riparo o un recinto e mezzeria, o mezzadria, è un sistema di conduzione, tipo di contratto agrario per cui il proprietario di un fondo e il mezzadro si associano per la coltivazione di un podere e per l'esercizio delle attività connesse, al fine di dividere a metà. Da queste delucidazioni, la traduzione di Rivas Cherif risulta essere la più idonea perché il termine “finca” usato da Abad Baena è troppo generico. Sulla scelta della traduzione del nome del protagonista avevamo già spiegato l'origine della terminologia usata. Tra “Pucherete” e “Ollaza” scegliamo la seconda poiché rispetta il suffisso peggiorativo –accia/Pentolaccia.

Pentolaccia pigiava l'uva nel palmento, termine che il *Dizionario Treccani online* definisce come:

**palménto** s. m. [etimo incerto]. – **1.** Vasca larga e poco profonda, con pareti di mattoni o di calcestruzzo, o anche scavate nella roccia impermeabile, usata per la pigiatura e la fermentazione dei mosti nell'Italia merid., e spec. in Puglia, Calabria e Sicilia.

La traduzione corretta di “palmento” è quella usata da Rivas Cherif, “lagar” e non “molino” che serve per macinare e non per pigiare l'uva.

Versione italiana (1987: 224)	Rivas Cherif (1920: 162)	Abad (2011: 47)
Sentite, «signor compare», gli disse	- ¿Qué tienes hoy, compadre? -le dijo. -	-Oiga, «señor compadre» –le dijo-, si

lui; se vi vedo un'altra volta in casa mia, com'è vero Dio! vi faccio la festa!	¡Tengo, que si le veo otra vez en mi casa, como hay Dios que se arma la fiesta!	le vuelvo a ver en mi casa, como que Dios existe, ¡le abro la cabeza en dos!
---	---	--

Per quanto riguarda l'espressione "vi faccio la festa" usata da Pentolaccia nei confronti di Don Liborio, possiamo sottolinearne l'accezione negativa e di minaccia della frase. Fare la festa a qualcuno vuol dire fare del male, ma senza esplicitare in che modo o con che risultato. Rivas Cherif mantiene la terminologia del testo originale: "se arma la fiesta", lasciando intendere che qualcosa di brutto succederà, ma senza dare informazioni aggiuntive. Abad Baena, invece, usando l'espressione "le abro la cabeza en dos" fa una ipertraduzione, tende cioè ad essere più specifico dell'originale, apportando informazioni e anticipando il *modus operandi* del protagonista che, con una stanga «gli lasciò cadere tra capo e collo tal colpo, che l'ammazzò come un bue [...]» (226).

Versione italiana (1987: 225-226)	Rivas Cherif (1920: 163)	Abad (2011: 47-48)
Don Liborio soleva venire dopo le sue visite, prima d'andare al caffè, a far la sua partita di <b>tressette</b> ;	Don Liborio solía ir después de su visita, antes de jugar en el café su partida de <b>tresillo</b> ;	Don Liborio acostumbraba a pasar después de visitar a sus pacientes, antes de ir al café a jugar una partida de <b>cartas</b> ;

Concludiamo questo confronto con l'analisi della traduzione di un'espressione che definisce un gioco di carte italiano: tressette. Mentre Abad Baena si mantiene generico, in questo caso, diversamente dal precedente, compie una ipotraduzione, fornisce meno dati di quelli presenti nel testo origine. "Partida de cartas" non trasmette il messaggio verghiano; "tressette", infatti, è un tipico gioco di carte dell'Italia meridionale. La sua origine sembra essere napoletana, anche se si pratica su tutto il territorio peninsulare. Rivas Cherif, come ha dimostrato in tutta la sua traduzione, si mantiene fedele al testo originale e traduce "partida de tresillo", riportando l'informazione completa del testo origine al meta.

## 5. CONCLUSIONI

L'analisi della variantistica dell'opera verghiana ci ha aiutato a seguire il percorso traduttivo tracciato da Rivas Cherif e Abad Baena; i loro risultati traduttivi hanno fatto conoscere, al pubblico spagnolo, le due versioni della novella *Pentolaccia*: Treves 1880 e 1897.

Le inquietudini e le soluzioni traduttologiche verghiane si vedono modellate nei testi prediligendo la fedeltà alla libertà traduttiva. Il traduttore funge da anello di congiunzione tra lingua e cultura rimanendo invisibile al lettore.

L'analisi delle parti comuni, quelle che rimangono invariate in Treves 1880 e 1897, sono state un elemento interessante di confronto. Anche se può sembrare superfluo, vogliamo sottolineare il lodevole lavoro del traduttore granadino José Abad Baena, sicuramente meno conosciuto e letto di Rivas Cherif, ma importante e moderno strumento di confronto. Il suo *Cavalleria rusticana y otros cuentos sicilianos* del 2011 permette a filologi e traduttori di poter lavorare, nell'ambito traduttivo, tra presente e passato e avere un'immagine completa dell'evoluzione traduttologica del testo in questione.

Nulla si può aggiungere al lavoro critico, filologico e traduttivo di Rivas Cherif. La sua versione del 1920 è, tutt'oggi, un riferimento per chi si avvicina alla traduzione spagnola dei testi verghiani. Le sue scelte ponderate, vagliate contrastivamente –per non commettere gli errori indotti dall'uso delle lingue affini–, lo studio della variazione linguistica, imprescindibile per analizzare un testo che combini lingua e dialetto, sono i punti fermi per cominciare a tradurre.

Rivas Cherif ci insegna che la traduzione è l'ultima parte di un lungo e difficile percorso di analisi e studio del testo in lingua originale, che vede nella ricerca contrastiva il cardine delle sue scelte terminologiche e traduttive.

Terminiamo questo breve *excursus* sottolineando l'importanza del binomio analisi filologica e traduzione, binomio che crediamo che dovrebbe essere indissolubile per affrontare e portare a termine con successo una traduzione.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Base de datos de libros publicados en España (ISBN), disponibile in [http://www.mcu.es/web ISBN/tituloSimpleDispatch.do;jsessionid=2F326074\\_057E27DFD6DF956A823B563A](http://www.mcu.es/web_ISBN/tituloSimpleDispatch.do;jsessionid=2F326074_057E27DFD6DF956A823B563A) (ultima ricerca: 25/05/2017).
- Bochner, Salomon (1981), *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, Cambridge, Schenkman.
- Caprara, Giovanni, Ortega Arjonilla Emilio e Villena Ponsoda, Juan Andrés (2016), *Variación lingüística, traducción y cultura. De la conceptualización a la práctica profesional*, Francoforte Peter Lang.
- Diccionario de la lengua española, disponibile in <http://www.rae.es> (ultima ricerca: 25/05/2017).
- Diccionario Panhispánico de Dudas DPD, disponibile in <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd> (ultima ricerca: 25/05/2017).
- Dizionario Treccani, disponibile in <http://www.treccani.it> (ultima ricerca: 25/05/2017).
- Eco, Umberto (2004), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Hatim, Basil e Ian Mason (1990), *Discourse and the Translator*, Londra Routledge.
- Katan, David (1997), *L'importanza della cultura nella traduzione*, in M. Ulrich (a cura di), (1997). *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET.
- Nida, Eugene e Charles Russel Taber (1974), *The Theory and Practice of Translation*, Boston, The United Bible Society. Traduzione spagnola: A. de la Fuente Adónez (1986), *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Proyecto Boscán, disponibile in <http://boscan.uv.es:591/CATALOGO/FMPPro> (ultima ricerca: 25/05/2017).

- Ponce Márquez, Nuria (2007), “El apasionante mundo del traductor como eslabón entre lenguas y culturas”, disponibile in *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 13.
- Snell Hornby, Mary (1988), *Traslation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- Ulrich, Margherita (1997), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET.
- Verga, Giovanni (1880), *Vita dei campi: nuove novelle*, Milano, Treves.
- Verga, Giovanni (1897), *Vita dei campi: novelle di Giovanni Verga*; illustrate da Arnaldo Ferraguti, Milano, Fratelli Treves.
- Verga, Giovanni (1920), *La vida en los campos. Novelas cortas*, traduzione, prologo e note a cura di Cipriano Rivas Cherif, Madrid, Calpe.
- Verga, Giovanni (2011), *Cavalleria rusticana y otros cuentos sicilianos*, traduzione, prologo e note a cura di José Abad Baena, Barcellona, Traspies ediciones.
- Verga, Giovanni (1987), *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga: Vol. XIV: Vita dei campi*; edizione critica a cura di Carla Riccardi, Grassano, Bagno a Ripoli, Le Monnier.
- Verga, Giovanni (1987), *Giovanni Verga, Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori.
- Verga, Giovanni (1954), *Lettere al suo traduttore*, a cura di Freddi Chiappelli, Firenze, Le Monnier.