
CATERINA BRIGUGLIA

**QUAN EL TRADUCTOR
ÉS SOBRETOT ESCRIPTOR:
EL CAS DE LA TRADUCCIÓ
D'EL GUEPARD
DE TOMASI DI LAMPEDUSA***

QUESTIONS DE POÈTICA LAMPEDUSIANA

Il Gattopardo (1958), una de les novel·les italianes més conegudes i traduïdes arreu del món, és un d'aquells tristos casos de publicació i glòria pòstumes. Tomasi di Lampedusa va morir el 1957, un any abans que l'editor Feltrinelli publicés la seva novel·la, després d'un llarg i conflictiu pelegrinatge editorial per part de l'autor. De fet, els primers editors que van rebre el manuscrit el van rebutjar rotundament, i el llibre va veure la llum pública només tres anys després de l'última redacció. Arran de la publicació, va esclatar el cas. Fins al punt que set mesos després de la seva publicació ja se n'havien venut 70.000 exemplars, i que Inge Feltrinelli, esposa del cèlebre editor, va encunyar el terme *long-seller* per designar aquesta novel·la, diferenciant-la així del *best-seller*: el primer dura i creix amb el temps; el segon, en canvi, té la durada d'un estel fugaç.

Mentre el públic es va mostrar immediatament fascinat per la novel·la, els crítics en van analitzar la poètica i la ideologia i es van dividir clarament entre dues postures

(*) Aquest treball s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC, 2009 SGR 1294), reconegut i finançat per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya; i en el projecte «La traducció en el sistema literari catalán: exilio, género e ideología (1939-2000)» (FF12010-19851-Co2-01), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

antagòniques, que no escatimaven els atacs i elogis. La polèmica derivava del fet que aquesta novel·la no encaixava amb la literatura de mitjan segle xx, atès que per forma i contingut remet més a la prosa decadentista que no pas a la contemporània neorealista.

La trama és força coneguda, i l'excelsa versió cinematogràfica de Luchino Visconti (1963) ha contribuït a deixar-la impresa en la memòria col·lectiva: *Il Gattopardo* és la història de la decadència d'una família aristocràtica siciliana, durant el període de la unificació d'Itàlia. El protagonista, el príncep de Salina, don Fabrizio Corbera, presència l'arribada de Garibaldi, l'allistament de l'estimat nebot Tancredi a l'exèrcit revolucionari i l'enriquiment de la nova classe burgesa a Sicília; sap que el vell sistema no podrà sobreviure, que els nous rics prendran el poder i substituiran els nobles, així que la ruïna de la pròpia classe és inevitable. Amb aquesta actitud desencantada, viu esperant la mort, el presagi de la qual recorre tota la novel·la. D'aquesta manera, *Il Gattopardo*, novel·la a cavall entre el gènere històric i intimista, apareix a l'escenari literari italià i hi deixa l'empremta.

Però, abans d'aventurar-se en la gran empresa de la novel·la que el farà famós arreu del món, Tomasi di Lampedusa es va dedicar a escriure assaigs de crítica literària, deixant-nos un testimoni valuosíssim de les seves predileccions i afinitats electives. Així, els dos textos, *Invito alle lettere francesi del Cinquecento* i *Lezioni su Stendhal* (preparats ambdós el 1955, però publicats pòstumament i en ordre cronològic invers, el 1979 i el 1977, respectivament), concebuts com a divagacions i com un pretext per a tornar a llegir els autors preferits, han arribat a nosaltres com un document necessari per a comprendre'n la poètica.

En aquests textos ens adonem que un dels pilars de la crítica literària de Lampedusa consisteix en la distinció entre els escriptors prims i els grassos. La primera categoria inclou aquells escriptors que es caracteritzen per una prosa essencial i nítida, aquells que tenen predilecció per tot allò que queda implícit, que no s'aturen en descripcions detallades i que deixen un ample paper d'intervenció a la imaginació del lector. El tret distintiu de la segona categoria és, en canvi, l'opulència barroca, la descripció detallada de fets, ambients i personatges, i una forta adjectivació. Exemples màxims de l'estil prim són, per a Lampedusa, Racine, Mallarmé i Stendhal, mentre que Dant, Shakespeare i Proust són representatius del segon corrent. Dit en paraules de Francesco Orlando (crític literari i un dels destinataris directes d'aquestes classes de literatura francesa, quan en els anys cinquanta participava en el cercle intel·lectual que es reunia a casa de Lampedusa), en els escriptors prims «il senso delle loro pagine succinte

domanda segretamente di essere integrato dalla collaborazione del lettore; in loro il non detto è più succoso del detto e non è meno preciso, perché un'arte sapiente ed allusiva avvia infallibilmente ad esso il lettore perspicace» (Orlando 1963: 52). En canvi, els escriptors grassos «esprimono tutti gli aspetti e tutte le sfumature di quanto vanno dicendo; sottraggono al lettore la responsabilità di dedurre e sviluppare lui stesso a partire dalle loro parole, perché tutto risulta già dedotto e sviluppato in esse» (Orlando 1963: 50). A més de dibuixar aquesta dicotomia de l'estil literari, Lampedusa no dubta a deixar clares les preferències pròpies. Així, a l'assaig *Invito alle lettere francesi del Cinquecento*, es mostra clarament simpatitzant de l'estil gras, segons una propensió que torna a manifestar en els últims anys, fins a arribar a una lectura atenta i apassionada dels versos de Góngora. Però, al segon assaig, *Lezioni su Stendhal*, hi trobem un crític amb un plantejament diferent: ara l'autor es decanta més aviat pels escriptors primis i el seu escrit és un elogi de l'essencialitat i l'agilitat de la prosa del gran novel·lista francès. Segons Lampedusa, Stendhal tenia la gran virtut de saber recrear idees, personatges i paisatges eliminant interiorment tot el que no fos essencial per al desenvolupament de la narració. I ho feia mitjançant un esforç constant i contínues correccions de l'original, com un escultor que a poc a poc va cisellant la matèria.

Aquestes reflexions de l'escriptor sicilià són molt profitoses, no només com a contribució a l'estudi de la narrativa francesa, sinó també per a endinsar-nos en l'estudi de la seva obra mestra, i encara més si pensem que la redacció del primer capítol de *Il Gattopardo* és contemporània a les classes stendhalianes. Però el cas és que, malgrat la clara manifestació de les seves preferències literàries, el lector pot observar, ja a partir de les primeres pàgines de *Il Gattopardo* (és a dir, les que redactava a mesura que anava explicant les seves idees sobre l'excel·lència de la prosa stendhaliana), que l'escriptura de Lampedusa és ben llunyana de totes les característiques dels escriptors primis. De fet, és cert que l'estudi apassionat de l'obra del francès ha influït en les reflexions sobre alguns aspectes de la construcció d'una novel·la —com ara, el tractament del temps o la posició del narrador— i en tots els dubtes que van acompanyar-lo durant la redacció de l'obra. Però, quant a les solucions estilístiques, tot i que es poden trobar alguns punts en comú entre els dos escriptors, «assai più fragorose delle affinità che le avvicinano sono le diversità che separano la personalità e la scrittura dell'autore da quelle dell'oggetto della monografia» (Bertone 1995: 42). Lampedusa és sens dubte un escriptor gras. Si admirava els col·legues primis, justament perquè s'adonava de les dificultats que li suposava una escriptura essencial i al·lusiva, es tractava de l'admiració

per quelcom que li hauria agradat ser però que mai no va aconseguir. I potser al final de la trajectòria va tornar a llegir els escriptors barrocs i a gaudir-ne perquè aquesta era íntimament la seva propensió.

Posarem només un exemple de la seva prosa grassa. Per a qui hagi llegit *Il Gattopardo*, és impossible oblidar-ne l'incipit, on l'autor presenta la família del príncep de Salina, tota reunida al saló principal, com cada dia, per a resar el Rosari. Al lapidari començament «Nunc et in hora mortis nostrae. Amen», que fa presagiar un dels temes recurrents al llarg de tota la novel·la, la mort, segueix la descripció minuciosa de la sala i dels personatges que s'hi mouen (GAT, 15-16):

Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi, che dai monti e dai mari fra nuvole lampono e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito tanto colme di esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo scudo azzurro col Gattopardo. Essi sapevano che per ventitré ore e mezza, adesso, avrebbero ripreso la signoria della villa.

Els detalls no s'escatimen i les paraules permeten visualitzar a la perfecció el fresc del sostre. La descripció no és pas sòbria ni al·lusiva, sinó més aviat completa, atès que gairebé no hi ha substantiu sense adjectiu, i a més aquests són gairebé tots de caràcter subjectiu, fent que en cada detall s'hi entrevegin els sentiments i les valoracions del narrador. Els déus, cadascú amb el seu atribut humà, conformen una escena que des del principi sembla cobrar vida, en una processó triomfal que homenatja la casa Salina. El lector rep així un quadre ja acabat, amb tots els matisos i detalls.

Aquesta cura i profunditat en les descripcions és característica de tota l'obra, tant pel que fa a la presentació dels personatges com dels espais. La del príncep no podria ser més exhaustiva. Dues pàgines senceres són dedicades al retrat del protagonista i, així, des del principi, en coneixem trets i conformació física, temperament, origen i aficions. Nombrosos són, a més, els estudis que analitzen els fragments que fan una presentació dels salons i dels jardins de les cases del príncep, o els àpats de la família amb una pacient descripció gastronòmica.

La vista no és l'únic sentit estimulat per Lampedusa. De fet, a més de l'explosió cromàtica, que es manifesta en totes les escenes, les descripcions solen ser un vertader viatge al món dels sentits: olfacte, gust i tacte es mantenen constantment alerta i arriben a una delícia sensorial que té una altíssima càrrega de sensualitat. Eugenia Popeanga

fa aquest viatge al món dels sentits gatopardians, en una anàlisi molt suggerent dels fragments descriptius més coneguts. D'aquesta manera, recorrem «calles fragantes de azahar; casas señoriales donde cada elemento arquitectónico insinúa una desnudez e invita a juegos eróticos, rematados en opulentas comidas y cenas, llenas de aromas y colores, en contraste con escenas crudas de cacería, de hedores y muerte» (Popeanga 2007: 302-303). L'ambient i els paisatges, doncs, no són només un marc on es mouen els personatges, sinó que esdevenen protagonistes, tant o més que la narració. Giancarlo Buzzi, que critica fortament l'excessiva adjectivació de l'autor, afirma que el paisatge és «insistito, proclamato, sottolineato» (1976: 81).

Aquesta tendència a la descripció proclamada i, en definitiva, a dir-ho tot, és un dels trets més característics de la prosa de Lampedusa, i també un dels motius que ha alimentat els atacs més destructius contra l'autor i les defenses més apassionades d'aquest. No entrarem aquí al viu de la querella que va sorgir al voltant de *Il Gattopardo*, però citarem el comentari de l'estudiós i poeta francès Louis Aragon (dins de Bertone 1995: 2009), que resumeix algunes de les principals crítiques de la novel·la (i amb l'opinió del qual concordem):

Ho letto *Il Gattopardo*. E vi dico: bisogna saper prendere le proprie responsabilità; anche se questo genere d'arte non vi piace, anche se l'immagine dell'Italia (o della Sicilia) da cui è presa vi urta, anche se questo ritratto di una classe condannata, e che sa di esserlo, non comporta il correttivo, nella sua prospettiva, dell'Italia popolare quale ci piace vagheggiarla... *Il Gattopardo* è un pò più di un bellissimo libro, è uno dei grandi romanzi di questo secolo, uno dei grandi romanzi di sempre e forse (come si potrebbe dire per il romanzo francese di un romanzo di Stendhal) il solo romanzo italiano.

En definitiva, no es tracta d'una novel·la fàcil per a la crítica de l'època, sobretot perquè poc té a veure amb els plantejaments teòrics que els experts defensaven i intentaven fixar en aquell moment. Però, com diu Aragon, es tracta d'un fet, i el fet és que el públic la va acollir amb entusiasme i, sobretot, que la novel·la va constituir un esdeveniment importantíssim en la literatura italiana i mundial.

ELS «GERMANS» LAMPEDUSA I VILLALONGA

Prescindint del tema de l'adversa fortuna crítica de *Il Gattopardo*, aquí ens interessa centrar l'atenció en la seva peculiaritat estilística per veure'n els efectes en

la primera traducció catalana. Com és sabut, aquesta traducció va sortir el 1962, és a dir, només quatre anys després de la publicació de la novel·la a Itàlia, de la mà de l'escriptor mallorquí Llorenç Villalonga.

És conegut el cas de parentiu espiritual entre *Bearn o La sala de les nines*, la més famosa novel·la de Villalonga, i *Il Gattopardo*. En ambdues es retrata el declivi de l'aristocràcia de final del segle XIX, davant dels revolucionaris esdeveniments històrics. A més, les dues novel·les estan ambientades en un context geogràfic insular, i són nombroses també les afinitats estilístiques i ideològiques entre els dos autors. De fet, des de la seva aparició, no han faltat comentaris o recerques que buscaven la relació directa entre les dues per demostrar-ne el plagi. Abans de ser una preocupació dels crítics, la defensa de les acusacions de plagi va ser un tema freqüent en els escrits del mateix Villalonga, i en aquesta defensa es va entretenir llargament a la introducció a la primera edició de la seva obra mestra. També, en moltes cartes, escrites a intel·lectuals amics de l'època, reitera que *Bearn* havia estat publicada abans de *Il Gattopardo*, i fins i tot explica la següent anècdota en una carta a Miquel Dolç, del 1973 (dins Jaume Pomar, ed., 2006: 355):

Esta mañana, un señor cuyo nombre no recuerdo (me hablaba desde Milán y el teléfono no se portaba bien y perdí la mitad de lo que me decía) [me ha llamado] para pedirme no sé qué respecto a *Bearn*. Me parece que quería defenderme de no sé quién que me acusaba de haber plagiado *Il Gattopardo*.

Albertocchi (1989), en un article sobre les relacions i afinitats entre les dues obres, exposa exhaustivament, ajudant-se de les dates de publicació i de redacció de les dues novel·les, que la hipòtesi de plagi definitivament s'ha de descartar per part d'ambdós escriptors. De fet, com diu l'estudiós (1989: 8)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa començà a redactar *Il Gattopardo* cap a finals del 1954 i l'acabà, entre afegits i interrupcions, el 1957. Després d'una sèrie de desventures editorials, l'obra es publicà el 1958 gràcies a l'editor Feltrinelli. El 1958, per tant, és el terme de comparació «oficial». Doncs bé, aquell mateix any *Bearn* ja tenia tot el que calia per quedar lliure de qualsevol sospita.

Perquè, de fet, la versió castellana de *Bearn* havia sortit el 1956, però ja el 1955 circulava la catalana entre el jurat del premi Nadal. Podria haver-se tractat d'un plagi per part de l'escriptor sicilià, però també la seva innocència és provada. I és que quan va sortir *Bearn*, Lampedusa ja havia redactat quatre capítols de la novel·la, la meitat del total, i els que faltaven poc tenen a veure amb la novel·la mallorquina, perquè estan

fortament relacionats amb la història d'Itàlia i amb problemàtiques i ambients sicilians. Així, doncs, les dues novel·les es poden considerar «dues experiències autònomes i originals» (Albertocchi 1989: 9). Tot i així, han tingut una història editorial paral·lela a Catalunya, atès que tenim constància que, almenys fins a la quarta edició del Club Editor, van sortir sempre aparellades, tant que hi trobem una nota de l'editor, de 1969, on afirma: «es veu que el fat de *Bearn* i d'*El Guepard* en els Països Catalans és ja de ser inseparables com dos germans bessons» (dins Villalonga 1983: 15).

Reconeguda l'originalitat dels textos dels dos autors, queda però la certesa de trobar-nos davant d'un cas molt estrany, amb una evident afinitat biogràfica i literària. I això explica la proposta de traducció que Joan Sales, aleshores editor del Club Editor, va fer a Villalonga, tal com podem suposar en llegir una carta del 4 d'abril del 1961, de l'epistolari Sales-Villalonga. L'autor mallorquí s'hi mostra entusiasmada per la idea de traduir *Il Gattopardo*, encara que reconeix que entén l'italià però no el parla. Però, tot i així, diu: «m'envïi el contracte i li firmaré: em sembla esplèndid. *Il Gattopardo* guanyaria —i de molt!— traduït per vostè. Però a mi m'encantarà fer-ho» (dins Puimedon i Monclús 1994: 143). De fet, Villalonga considerava Lampedusa com «un germà de l'ànima. Un germà gran naturalment. I un gran germà» (Villalonga 1983: 18), amb el parentiu del qual se sentia honorat.

Això no obstant, sostenia que les dues novel·les no s'assemblaven, atès que els protagonistes són ben diferents. Però, certament també en reconeixia unes analogies: a més d'ambientar les novel·les en un context històric semblant i de voler retratar-hi la decadència de la classe noble, els dos autors comparteixen la procedència illenca, que dona una condició d'aïllament respecte a la política i als esdeveniments culturals de la resta del país; el contacte amb la psicoanàlisi (la muller de Lampedusa era una de les figures de referència de la psicoanàlisi a Itàlia) i la psiquiatria (Villalonga va estudiar medicina i es va especialitzar en psiquiatria), coincidència que segurament determina l'interès per la psique humana i per profunditzar en el caràcter dels personatges; i també l'admiració declarada pels autors francesos, i especialment per Proust i per Stendhal. Albertocchi (1989) assenyala tres situacions biogràfiques comunes que van orientar la redacció de les dues novel·les: la paternitat, la «sala de les Nines» i la història. Quant a la paternitat, cap dels dos escriptors no va tenir fills, i la creació literària amb la relació autor-llibre va esdevenir un substitut de la relació pare-fill; a més, el tema de la paternitat no realitzada és molt important en ambdues novel·les i es manifesta en la relació entre el Príncep i el nebot Tancredi, al *Gattopardo*, i entre don Toni i el Joan, a

Bearn. Quan parla de la «sala de les Nines», Albertocchi fa referència a un lloc secret, seu d'un erotisme «reprimat i desviat», present a les dues novel·les, respectivament, a les sales del palau d'estiueig de Donnafugata i a la «sala de les nines», pròpiament dita, de Villalonga.¹ Finalment, Lampedusa i Villalonga s'enfronten a la història amb una actitud comuna de nostàlgia i de «seny del després». Els seus personatges, que viuen a la segona meitat del segle XIX, interpreten el passat amb els mitjans i els coneixements dels autors, que, en cap moment, no volen escriure una novel·la històrica, ni volen donar gaire importància als personatges històrics de l'època. Com diu l'estudiós, «A *Bearn* com a *Il Gattopardo*, la Història és un simple expedient al qual recorren els autors per situar les pròpies nostàlgies íntimes» (1989: 18). També Miquel Pairoli considera que hi ha molts punts de contacte entre les dues obres, com el pes del catolicisme i, sobretot, «l'atmosfera necrològica de la fi de l'Antic Règim» (1996: 106). En fi, tantes són les afinitats, que Pairoli considera que «difícilment podia existir un traductor de *Il Gattopardo* més idoni que l'autor de *Bearn*» (1996: 95).

LA TRADUCCIÓ VILLALONGUIANA

Un cop esbossades aquestes afinitats entre l'autor sicilià i el mallorquí, falta veure de quina manera es va enfrontar Villalonga a la traducció de *Il Gattopardo*, i sobretot com en va restituir la prosa grassa.

L'incipit, amb les profuses descripcions dels espais i dels personatges, dóna molts exemples interessants de les tècniques de traducció de Villalonga.

1. Pel que fa a l'anàlisi de la construcció i de la funció narrativa de la «sala de les nines» de Villalonga, vegeu també Aritzeda (2002). Després de presentar el món complex i misteriós d'aquest espai dins la novel·la i de demostrar la seva natura de vertader mite literari autònom, l'autora crea un joc d'intertextualitat, analitzant les «sales de les nines» presents en altres autors catalans contemporanis. D'aquesta manera, el mateix fil que lligava Lampedusa i Villalonga, s'estén a Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra.

<i>Il Gattopardo</i>	<i>El Guepard</i>
1) Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle (GAT, 15)	1a) Les dones s'aixecaven lentament i l'oscil·lant retirada de les falde anà descobrint les nueses mitològiques que es dibuixaven damunt el trespol (GUEP, 28).
2) Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi, che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito tanto colme di esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche (GAT, 15)	2a) En els sòtils es despertaven les divinitats. La tropa de tritons i dríades que des dels mars i les muntanyes, entre fraules i ciclamins, es precipitaven cap a una transfigurada Conca d'Or per exaltar la glòria de la Casa de Salina, aparegué de sobte tan curulla d'entusiasme que feia oblidar les regles més elementals de la Perspectiva (GUEP, 28)
3) I ragazzini si accapigliavano di già per il possesso di una immagine di S. Francesco di Paola; il primogenito , l'erede, il duca Paolo, aveva già voglia di fumare e, timoroso di farlo in presenza dei genitori, andava palpando attraverso la tasca la paglia intrecciata del portasigari . (GAT, 16)	3a) Els nois es barallaven per una estampa de Sant Francesc de Paula; l'hereu, el duc Paolo, ja tenia ganes de fumar i no gosant fer-ho en presència dels pares, palpava el tabac a través de la butxaca (GUEP, 28)
4) E le viti, le ghiere , i bottoni smerigliati dei telescopi, cannocchiali e «ricercatori di comete» che lassù, in cima alla villa, affollavano il suo osservatorio privato, si mantenevano intatti sotto lo sfioramento leggero (GAT, 17)	4a) I els grampons finíssims i els vidres esmerilats dels telescopis que a dalt de tot de la Vil·la s'amuntegaven dins l'observatori privat, romanien intactes manipulats pels seus dits (GUEP, 29)
5) I raggi del sole calante ma ancora alto di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del principe (GAT, 17).	5a) El sol ponent encenia encara, en aquella tarda de maig, el color rosat del Príncep i els seus cabells de mel (GUEP, 29)

<p>6) Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallo-nero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; ai lati due panche sostenevano cuscini ravvoltolati e trapunti, anch'essi di marmo grigio, e in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia (GAT, 18)</p>	<p>6a) Al fons, una Flora atacada de verdet exhibia amb resignació les seves gràcies més que seculars; als seus costats dos bancs sostenien uns coixins posats en desordre, també de marbre gris, i en un angle, l'or d'una mimosa mesclava al conjunt la seva intempestiva alegria. Tot deixava transcendir un desig estètic esgotat de sobte per la peresa. (GUEP, 30-31)</p>
--	---

Abans de començar l'anàlisi dels fragments proposats, hem de dir que, tal com reconeix Villalonga al pròleg a la primera edició de la traducció, la seva tasca ha estat duta a terme partint de l'original italià, però tenint al davant les traduccions espanyola i francesa. També s'ha de recordar que el seu coneixement de l'italià no era excel·lent, sinó que simplement en tenia competència lectora. Aquests dos fets segurament expliquen la presència d'alguns canvis o falles respecte a l'original, causats també per la poca cura o per l'escassa experiència traductora de Villalonga. Però, prescindint d'allò que el traductor copiava de les dues traduccions consultades i d'allò que no podia comprendre (i que deriva en errors de traduccions, alguns molt visibles als fragments proposats), hi ha sens dubte alguns resultats que són fruit de la seva poètica o de la seva pròpia interpretació de l'obra. Així, atès que ens interessa estudiar sobretot el tractament de la prosa grassa de Lampedusa, i els resultats als quals arriba el traductor català, ens centrarem en aquells aspectes que tenen a veure amb un canvi d'estil meditat, i no, per exemple, amb un canvi de matís o amb una excessiva literalitat o llibertat de la traducció. Cal dir que l'anàlisi dels diferents errors de traducció ha estat duta a terme de manera detalladíssima per Maria del Carme Bosch (2000), que divideix els resultats en diferents categories: afegitons, canvis, falles, interpretació, pèrdua de matís, substitucions, supressions i traducció massa literal. El seu resultat és que «l'autor mallorquí fa el que vol amb la magnífica novel·la de Lampedusa: afegeix, canvia, suprimeix, erra, interpreta, etc» (2000: 110) i que «la versió villalonguiana de *Il Gattopardo* no resisteix una anàlisi rigorosa» (2000: 111). Nosaltres no volem analitzar-ne els errors, sinó que volem observar si *El Guepard* és també un text gras, com l'original.

En els fragments originals que hem presentat, hem marcat en negreta els elements que més canvis han patit en la traducció. En (1a), per exemple, hi notem la supressió

de *a poco a poco* que, sens dubte, no era una expressió incomprendible per l'autor, i també la substitució simplificadora de *sul fondo latteo delle mattonelle* per «trespol», on es perd la indicació cromàtica, tan característica de les descripcions de Lampedusa, i clarament s'arriba a una expressió molt menys complexa i directa. També en (2a), les supressions vénen d'un capritx de l'autor i no d'una manca de comprensió, atès que es tracta dels substantius *affresco* i *nuvole*, clarament intel·ligibles per un català. En (3a), com podem observar, les escurçades són més fortes: la manca de *il primogenito*, que en català seria fàcilment traduïble per «primogènit», o la traducció de *la paglia intrecciata del portasigari* per simplement «tabac» són indicis d'un afany simplificador per part del traductor, com si volgués treure tot allò que sobra o volgués reduir les oracions a una estructura més senzilla. Ens ho confirma també l'exemple (4a), en el qual veiem la voluntat d'eliminar les enumeracions de substantius: *le ghiere* no apareixen a la traducció i tampoc ho fan als *cannocchiali* i la metàfora *ricercatori di comete*. En el cas de *sotto lo sfioramento leggero*, traduït per «manipulats pels seus dits», hi trobem un exemple de traducció explicativa per part del traductor, però que també provoca una pèrdua de poèticitat. Les pèrdues del (5a) confirmen tot el que hem anat dient fins ara: entre d'altres coses, els raigs del sol no tenen cap paper a la traducció i no se sap si el sol és encara alt. Finalment, en (6a), que és un fragment que descriu el jardí de casa Salina, la riquesa terminològica tan característica de les descripcions de Lampedusa es veu escurçada, com al cas dels coixins, que a l'original són *ravvoltolati e trapunti* ('embolicats i brodats'), mentre a la traducció resulten «posats en desordre», o com el «verdet» que perd la seva gradació cromàtica groga i negra.

Hauríem pogut presentar molts més exemples d'aquesta estratègia constant de Villalonga, però creiem que aquests fragments en són una mostra prou eloqüent. De fet, Maria del Carme Bosch declara que en les supressions és «on més es pot veure la manca de respecte amb l'original. El traductor tira a dret, escurçant sense cap raó l'estil de Lampedusa» (2000: 108).

QUESTIONS DE POÈTICA VILLALONGUIANA

Però, realment, ho fa sense cap raó?

Vegem, doncs, quin és l'estil de Villalonga —és també un escriptor gras?— i mirem de fer després algunes reflexions sobre la relació entre l'escriptura creativa i la traducció.

Per analitzar l'estil de Villalonga, paral·lelament al cas de Lampedusa, ens fixarem en la descripció d'un ambient (Villalonga 1983: 41):

L'escenari que ara ens interessa és la part noble del jardí. Hi entren per un pati oriental al migdia, que a Mallorca es diu «clastra», on hi ha els estables i les habitacions del majoral i dels missatges. Al fons, un arc dona a un altre pati més petit des d'on es passa a un rebedor amb una escala ampla que condueix al pis d'honor. En aquest rebedor es troba una foganya de pagès voltada de bancs coberts de pells de xot.

Com podem observar, Villalonga va dret al gra. La seva descripció és clara, directa i essencial: dibuixa només els components principals de l'espai, sense informacions de gust o estil, ni descripcions de detalls. A més a més, els pocs adjectius que hi trobem són tots objectius, és a dir, que no fan una valoració personal dels substantius, sinó que n'expressen una qualitat objectiva, més amb un intent informatiu o explicatiu, que no pas valoratiu. En definitiva, fa l'efecte de trobar-nos davant d'un quadre que representa amb precisió les línies mestres i els elements arquitectònics, però serà l'ull de l'espectador qui haurà d'acabar-lo amb la imaginació i el gust personal. El que hi falta és el decorat. Un quadre, doncs, que fuig de les pinzellades barroques d'abundància i de la multitud de gradacions cromàtiques.

El fragment narratiu següent recolza encara més aquesta anàlisi. Aquí (Villalonga 1983: 37) en Joan descriu el primer encontre amb els seus protectors, don Toni i dona Maria-Antònia:

Ell callava. L'endemà m'enviaren al col·legi dels Ligorins. Vaig tornar per les vacances de Pasqua. Els meus protectors no eren a la possessió. Madò Francina em digué que «el senyor s'havia embarcat» i que donya Maria-Antònia es trobava a la «posada» de Bearn, que és una casa de pedra devora l'església. Em semblà veure qualche misteri darrera les seves paraules. Hi era, en efecte.

El ritme de la narració és apressant: les oracions curtes i paratàctiques, lligades entre elles pel punt, se succeeixen ràpidament resolent en poques línies el temps de la història, que va de l'estiu a les vacances de Pasqua. Així, la successió dels fets s'accelera fins arribar al clímax final, és a dir, la insinuació del misteri que envolta la vida dels senyors de Bearn. Un cop més, rebem el text amb un estil que redueix la informació a la seva essència. Cal dir, en efecte, que la parataxi no configura la narració en la seva totalitat, i que sens dubte aquest fragment és la mostra màxima de la precisió i rapidesa de Villalonga. Tot i així, en general, la prosa de *Bearn* es caracteritza per un

estil prim i minimalista. L'editor del Club Editor li atribueix les virtuts de l'«harmonia, elegància, naturalitat, ordre, claredat i precisió» (1983: 12). Pere Rosselló fa una interessant comparació entre la prosa de Villalonga i la de Proust: mentre que aquest últim tendeix a l'ampliació i a l'anàlisi minuciosa, Villalonga «tendeix a la supressió, a la reducció del text als elements essencials» (Rosselló 1997: 24). Aquesta característica la confirmen les paraules de l'escriptor mallorquí, quan explica el mètode d'escriptura de les seves novel·les: «una vegada redactada la novel·la vaig llevant la fullaca, eliminant els elements que sobren. Tenc per costum suprimir molt de les meves novel·les, amb la finalitat de fer-les més denses i precises» (dins Ferrà-Ponç 1983: 157). Així, tornem a la imatge de l'escultor que cisella la matèria, la mateixa que ens suggerien les paraules de Lampedusa quan descrivia l'estil de Stendhal. Però, mentre Lampedusa admirava la mestria de l'escriptor francès sense aconseguir adoptar-ne l'estil de precisió i contenció, Villalonga, en canvi, se sentia més afí a aquesta poètica i va poder fer-la seva. El resultat s'allunya força de tot allò que havíem observat en parlar de la prosa de Lampedusa i, en particular, del fragment del fresc del sostre, on qualsevol detall és descrit minuciosament i tot ens és donat. Les dues descripcions, doncs, no podrien ser més oposades.

Les afinitats entre Lampedusa i Villalonga són més aviat de caràcter ideològic, més que no pas estilístic. Lampedusa és un escriptor gras, mentre que Villalonga és un escriptor prim. D'altra banda, és el mateix traductor qui declara les pròpies dificultats davant dels barroquismes de l'original, quan diu, al pròleg a la segona edició d'*El Guepard*: «més penós m'ha resultat haver de conservar alguns barroquismes d'aquest gran autor d'una sola obra» (Villalonga 1969: 6). Vet aquí el problema de la pugna entre l'estil de l'autor i l'estil del traductor.

CONCLUSIONS

En la història de la traducció s'ha insistit moltes vegades en la situació de doble servitud experimentada pel traductor, és a dir, a l'autor i a la pròpia ambició creativa. Milan Kundera (1994: 106), apel·lant a la seva experiència d'autor traduït i de lector, explica sintèticament aquesta doble condició:

Admetem-ho sense cap mena d'ironia: la situació del traductor és extremament delicada: ha de ser fidel a l'autor i alhora romandre ell mateix: com sortir-se'n? Ell vol (conscientment

o inconscient) conferir al text la seva pròpia creativitat; com per animar-se, tria una paraula que aparentment no traïx l'autor però que, tot i això, procedeix de la seva pròpia iniciativa.

Arran de l'abisme semàntic trobat al seu estudi sobre les traduccions al francès d'un fragment d'*El castell* de Franz Kafka, l'escriptor txec reflexiona sobre algunes característiques de l'actitud del traductor envers l'original, i que segons ell poden considerar-se com a universals de traducció. Menciona, per exemple, la tendència a fer servir més sinònims que l'original i a evitar les repeticions, o també la tendència a reduir el grau d'abstracció de les metàfores, donant al text una major precisió semàntica. Es tracta, per tant, d'una tirada general a la simplificació, és a dir, en paraules de Josep Marco, «la tendència dels textos traduïts a ser més senzills que els originals en algun aspecte considerat pertinent: el lèxic, la gramàtica, la configuració textual o estilística, etc.» (2009: 13).²

Aquestes consideracions posen de manifest la condició de compromís que fonamenta la tasca traductora. I assenyalen una diferència fonamental entre l'escriptor original i el traductor: l'autor té completa llibertat en l'elecció de l'estil i del contingut de l'obra, i fa servir tota la imaginació i creativitat per elaborar-la; el traductor, en canvi, és, en major o menor mesura, el seu «esclau» i, com a tal, ha d'acceptar les limitacions que el text original li imposa. En traducció, doncs, el concepte de creativitat, àmpliament defensat i en molts aspectes realment defensable, no deixa de ser subordinat a les opcions literàries primigènies de l'autor original.

Tanmateix, com hem vist, sovint la imaginació del traductor no es deixa subordinar. I el desig d'apropiació d'un text per part del traductor és sens dubte encara més fort quan aquest és també escriptor. La bibliografia sobre la relació i les influències entre l'estil de l'autor i l'estil del traductor és gairebé inexistent, si més no en l'àmbit acadèmic i a un nivell teòric més general. Tenim, en canvi, alguns estudis de casos que analitzen exemples flagrants de traduccions que són vertaderes apropiacions; textos que s'allunyen considerablement de l'estil i del concepte de llengua de l'autor original per arribar a ser una prova més de l'evolució poètica del traductor. Un cas conegut

2. De fet, la tendència a la simplificació és unànimement reconeguda com un dels possibles universals de traducció. Pot ser útil llegir, en aquest sentit, les valuoses aportacions dels autors que van participar al volum Mauranen-Kujamäki (2004), el qual ja des del títol proposa l'estimulant reflexió sobre la veracitat i objectivitat de l'existència dels universals. Aquí els estudiosos pretenen conceptualitzar aquest fenomen i presenten estudis de casos, basats en els corpus, que en demostren l'existència. Entre les tendències que se solen detectar en els textos traduïts figura sovint la de la simplificació.

és el de la traducció de *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, duta a terme, el 1967, per Italo Calvino. La versió italiana de la novel·la francesa és ben mirat una recreació: és una mostra de l'extraordinària creativitat i del domini de la paraula del traductor, a més de presentar unes preferències lingüístiques i estilístiques que s'apropen més a l'ideal calviniana que no pas al de Queneau. Fins al punt que es pot afirmar que Calvino duu a terme una reescriptura de l'obra, «calvinizzando lo stile di Queneau invece di limitarsi a tradurlo» (Federici 2007: 96). Aquest és indubtablement un cas extrem: atès que es tracta d'un dels llibres més intraduïbles de la literatura mundial, potser la seva traducció és possible només mitjançant una reinvençió. Tanmateix és un cas emblemàtic d'apropiació del text per part del traductor.

Gabriella Gavagnin (2007) estudia un altre cas semblant en un article on són protagonistes les traduccions de poetes italians, dutes a terme pel poeta-traductor Agustí Esclasans, al llarg dels anys vint del segle xx. La seva conclusió és que Esclasans introdueix canvis significatius, d'estil i d'ideologia, en la traducció dels poemes de Petrarca, Foscolo i Leopardi, i que aquests canvis corresponen a les predileccions estilístiques i literàries del traductor. La raó de l'apropiació rau en el fet que els poetes italians pertanyen a una línia classicista molt llunyana del llenguatge poètic de l'autor català. Abans de l'anàlisi, Gavagnin (2007: 61-62) adverteix que

si la incorporació vigilada, conscient i coherent d'elements que pertanyen al món lingüístico-literari del traductor i de la tradició cultural d'arribada pot produir versions amb personalitat que, sense desvirtuar ni depreciar el producte original, aporten uns valors adjunts i una qualitat de fruïció sempre difícils d'assolir (d'exemples en podríem posar de tota mena, des del Poe de Baudelaire fins al Dante de Sagarra o al Montale de Guillén), és cert també que aquestes interferències, per excés o per contrast, poden perjudicar la funció mediadora de la traducció i allunyar-nos més que no pas apropar-nos a l'obra, o bé, si ens ho mirem des d'una òptica diferent, poden desplaçar la traducció cap a una reescriptura que prima una actitud molt més dialògica i creativa davant el text.

Efectivament, la nostra anàlisi ha arribat a les mateixes conclusions. Hem vist com *Il Gattopardo* és una novel·la grassa i com, en canvi, la versió catalana es presenta com un text molt més esvelt. Hem intentat buscar les raons d'aquest aprimament en la poètica i l'estil propi del traductor. Segurament, en les seves solucions han influït qüestions tant de coneixement parcial de la llengua d'origen com de poca cura en la redacció. Hi ha molts exemples, però, en els quals ens trobem davant d'un italià fàcil de comprendre i on el traductor no pot haver tingut un problema de manca de comprensió de l'original. Llavors arribem a la conclusió que sens dubte, a la traduc-

ció de *Il Gattopardo*, també va tenir un pes notable el diferent plantejament estilístic entre els dos autors: gras i barroc, Lampedusa; prim i essencial, Villalonga. I de com, potser, des d'aquest punt de vista, Villalonga no era exactament el millor traductor possible de *Il Gattopardo*, com apunta Pairolí. Efectivament, aquesta diferència porta Villalonga a adaptar l'obra mestra lampedusiana a l'estil propi, rebutjant i escurçant els excessos de l'escriptor sicilià.

Les reflexions fetes fins ara sobre la creativitat i el marge de llibertat del traductor remetent al tema de la seva (in)visibilitat i del seu estil personal. El mateix Villalonga era conscient del concepte d'invisibilitat, atès que a la introducció al *Guepard* afirma que «la missió d'un traductor és, com la del cristall, anul·lar-se a força de transparència» (1962: 7), tot i que, com diu Maria del C. Bosch, «en el seu cas la transparència consisteix a afegir, canviar, suprimir, i interpretar l'obra original, mentre el pretès cristall, això sí, reflecteix expressions, conceptes o estils propis» (1999: 39). En altres paraules, villalonguitza l'estil de Lampedusa en compte de limitar-se a traduir-lo.

CATERINA BRIGUGLIA

Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERTOCCHI, G. (1989) «Villalonga, Lampedusa i el "jo transcendent"», *Els Marges*, 39, pp. 7-18.
- ARITZETA, M. (2002) *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*, Barcelona, Proa.
- BERTONE, M. (1995) *Tomasi di Lampedusa*, Palerm, Palumbo.
- BOSCH, M. del Carme (1999) «Llorenç Villalonga; traduccions i pastitxos», dins Pere Rosselló Bover, ed. (1997) *Actes del Colloqui Llorenç Villalonga*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-63.
- (2000) «*El Guepard*: Traducció de Villalonga o en nom de Villalonga?», *Randa*, 44, pp. 99-111.
- BUZZI, G. (1976) *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milà, Mursia.
- GAVAGNIN, G. (2007). «Traducció i reescriptura. A propòsit de les traduccions d'Esclasons de poesia italiana», *Els Marges*, 83, pp. 61-76.

- FEDERICI, F. (2007) «Italo Calvino comença a tradurre Raymond Queneau: la traducció creativa d'un incipit», *The Italianist*, 27(1), pp. 80-98.
- FERRÀ-PONÇ, D. ed. (1983) «Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga», *Randa*, 15, pp. 131-168.
- KUNDERA, M. (1994) *Els testaments traïts*, Barcelona, Destino.
- MARCO, J. (2009) «La llengua de les traduccions (aspectes generals) i la llengua de les traduccions al català en la literatura d'entreguerres», dins M. Ortín & D. Pujol (eds.), *Llengua literària i traducció (1890-1939)*, Lleida, Punctum & Trilcat, pp. 9-31.
- MAURANEN, A. & P. KUJAMÄKI, eds. (2004) *Translation Universals. Do they exist?* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- ORLANDO, F. (1963) *Ricordo di Lampedusa*, Milà, Scheiwiller.
- PAIROLÍ, M. (1996) *El Príncep i el felí. Una lectura de El Guepard*, Lleida, Pagès.
- POMAR, J., ed. (2006) *Llorenç Villalonga. 333 cartes*, Mallorca, Moll.
- POPEANGA, E. (2007) «Un viaje al mundo de los sentidos: jardines y casas del *Gattopardo*», *Revista de Filología Románica*, pp. 285-303.
- PUIMEDON I MONCLÚS, P. (1994) «La correspondència entre Llorenç Villalonga i Joan Sales», *Randa*, 34, pp. 133-159.
- ROSSELLÓ BOVER, P. (1993) «Bearn o la sala de les nines», de *Llorenç Villalonga*, Barcelona, Empúries.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (2005) *Il Gattopardo*, Milà, Feltrinelli. GAT
- VILLALONGA, LL. (1962) *El Guepard*, Barcelona, Club Editor. GUEP.
- (1969) *El Guepard*, Barcelona, Club Editor. [4a ed.]
- (1983) *Bearn*, Barcelona, Club Editor. [1961, 1a ed.]