

PROBLEMATICHE DI TRADUCIBILITÀ DELLO SPAGNOLO DEL VENEZUELA: L'ESEMPIO DEL ROMANZO DI RAFAEL DI PRISCO *EL MATRIMONIO DE AMELIA LUJÁN*
Maria Alessandra Giovannini

Per quanto appassionante e coinvolgente si presenti l'ambito della teoria della traduzione per chi, come me, si dedica alla ricerca in campo linguistico e letterario, in queste pagine mi avvalgo, in maniera strumentale, dell'aspetto teorico della questione per offrire la mia esperienza concreta di traduttrice di un testo in particolare, il romanzo di un autore venezuelano, Rafael di Prisco, *El matrimonio de Amelia Luján*, pubblicato nel 1988 e vincitore del Premio de Narrativa FUNDARTE¹.

Rafael Di Prisco, saggista, romanziere, traduttore, editore, Professore di Letteratura nell'Universidad Central de Venezuela di Caracas, città in cui è nato e risiede, ha origini cilentane². Il romanzo verrà pubblicato nella collana di opere di narrativa, saggistica e poesia dei paesi americani di lingua spagnola curata da due istituzioni – Università Orientale di Napoli e ISLA –. La traduzione è in fase di revisione, cosicché le riflessioni che mi accingo a formulare costituiscono un'ulteriore opportunità per approfondire ed evidenziare delle problematiche che erano rimaste irrisolte. Grazie a questa occasione credo di aver avuto modo di analizzarle ulteriormente al fine di operare scelte traduttive coerenti.

Tradurre un testo è un'esperienza unica e irripetibile in quanto ogni volta il traduttore sfida se stesso mettendo in gioco le proprie competenze – squisitamente linguistiche ed enciclopediche³ – e la propria capacità interpretativa di quello specifico universo racchiuso non solo nelle pagine del libro ma soprattutto fra le pieghe della lingua di partenza, universo che dovrà giungere 'intelligibile' al destinatario finale, ossia al lettore della lingua di arrivo. Qui si fa riferimento, dunque, non al lettore ideale a cui l'opera viene 'dedicata' dal suo autore 'empirico' – lo scrittore –, ma al destinatario concreto dell'opera tradotta. Tradurre è dunque un atto di fedeltà che però implica un'attenzione costante su più fronti. Scrive Umberto Eco al riguardo:

(...) il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma *l'intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. (...) Dunque tradurre vuol dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano

semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva⁴.

Questa definizione lascia intravedere l'impossibilità di una fedeltà assoluta verso ogni aspetto che l'atto del tradurre implica, per cui nella traduzione esistono dei margini di infedeltà che servono proprio a privilegiare la fedeltà nucleare che il traduttore si è prefisso.

Nel confrontarmi con il romanzo di Di Prisco, ho quindi condotto un previo lavoro di interpretazione del testo in quanto lettore. Nella fase di traduzione ho operato delle scelte interpretative che hanno progressivamente delimitato i margini di infedeltà entro i quali riuscire a rimanere il più fedele possibile all'intenzione del testo che credevo di aver enucleato.

Con queste premesse vorrei ora introdurre il romanzo e la mia lettura-interpretazione di esso come "conoscenze previe" all'atto del tradurre.

Il corso degli avvenimenti narrati si svolge in una non bene identificata cittadina di provincia, o meglio, in un paesino non lontano da Caracas a cui gli echi della grande metropoli arrivano confusi e in ritardo, così come i grandi eventi d'oltre oceano. I piani temporali del racconto si intersecano lungo tutto l'evolversi della narrazione: la storia personale del protagonista –Amílcar– si sviluppa a ritroso dalla maturità fino a ripercorrere gli avvenimenti salienti della sua giovinezza, coinvolgendo una serie di personaggi che di quella vita furono artefici o vittime, personaggi appartenenti a una ristretta compagine sociale e razziale che, però, rispecchia ed evidenzia le tare e i soprusi di un'intera nazione quale si configura il Venezuela dagli anni '20 ai '50 del XX secolo. I riferimenti cronologici sono volutamente confusi, tutto sembra galleggiare in un eterno presente in cui emergono per reiterazione finanche nei quotidiani chiacchierici domestici le figure del Colonnello, del Generale e del suo Segretario, parti costitutive di un Governo e uno Stato onnicomprensivo, onnipotente ed onnivoro.

Blandi riferimenti a un conflitto mondiale che infervora l'Europa, i nomi di Mussolini, Hitler e Stalin e le mappe sull'evolversi della guerra pubblicati dai giornali della capitale, costituiscono gli echi lontani di una realtà irraggiungibile e ininfluenza sullo svolgersi degli avvenimenti di quel piccolo e ben strutturato mondo. Si confrontano due realtà diverse e parallele: quella degli indios e dei mulatti della montagna, considerati gente senza Dio che vive in selvaggia promiscuità dando libero sfogo a malsani appetiti, figliando come bestie e appetati dai parassiti, da un lato, e la ristretta cerchia di cittadini perbene, dall'altro. I membri della famiglia Luján –don Amílcar e sua moglie Amelia, e prima di questi don Anselmo e la sua consorte–, sono gli esponenti più in vista di questo mondo, affiancati e sorvegliati nella propria condotta morale dall'insostituibile Parroco Padre González e protetti dalla *longa manus* del Colonnello, a cui devono la proprietà di estesi latifondi e il controllo del florido commercio cittadino.

I limiti spaziali fra queste due realtà sono dati, per una, dalla casa di don Anselmo, il suo emporio, la Chiesa, insomma le parti più rappresentative della piccola cittadina, mentre per la seconda, dalla montagna adiacente. A metà strada fra questi due estremi, il bar Las Brisas del Torbes, alla periferia del paese, un bordello gestito dalla signora Hortensia annesso ad uno spazio retrostante per il combattimento dei galli. Lì gli uomini –cittadini e forestieri– potevano bere, scommettere e dare libero sfogo alle urgenze della carne, oltre che approfittare della abituale presenza del Colonnello e del Generale per perorarne i favori. Luogo tollerato, ma reputato come immondo da ogni persona dabbene, il bar era dunque lo scenario privato di contrattazioni politiche ed economiche, rientrando esso nelle proprietà immobiliari che don Amílcar aveva ereditato dal padre, don Anselmo, alla sua morte.

Il quadro che ne deriva è quello di una società composta in cui i bianchi sono rigidamente divisi in classi in base alla ricchezza e alla connivenza con il potere militare che regge il paese, mentre indios, neri e mulatti, sono relegati ai margini, fuori dallo spazio sociale della cittadina, chiusi nel ristretto ambito del bordello o tenuti come servi nelle case dei ricchi proprietari. Non era poi raro l'interessamento di padroni e padroncini verso le ragazzine di colore che avevano la fortuna di lasciare la montagna per andare a servizio in casa delle pie signore del paese, le quali non perdevano tempo nel cacciarle prima che il loro evidente stato di gravidanza potesse rendere pubblico l'abuso. Da qui la folta schiera di mulatti al servizio dei padroni bianchi, dato che rientrava nella mentalità dominante il principio che "(...) todo venezolano con real, que se respete tiene hijos naturales."⁵.

Ma quanto detto finora è qualcosa che si trova *a latere* della vicenda narrata, e le implicazioni di ordine sociale e razziale si impongono con maggior forza proprio perché fanno da scenario a una storia che è incentrata sull'impossibilità di vivere serenamente emozioni e sentimenti leciti, "normali", che in una società sì strutturata divengono scandalosi e fuorvianti. Non solo il protagonista, ma ogni personaggio implicato nella storia, vive e agisce in un'atmosfera di opprimente castrazione, in cui perfino l'amore coniugale, benedetto e consacrato dalla Chiesa, è rifiutato e demonizzato come la più disgustosa delle colpe. Amílcar è il sensibile e passionale giovane che sposa Amelia per amore, ma che vede infrangere il proprio sogno di felicità a causa della bigotta e maniacale frigidezza della moglie che gli si concede a malincuore –terrorizzata dall'atto in sé per cui prova schifo e vergogna–, solo per assicurare la discendenza dandogli due figlie. L'amore cercato fra le mura del Bar Las Brisas diviene l'unico rimedio alla frustrazione del protagonista, scelta che, però, conduce giocoforza Amílcar a contravvenire alle regole imposte dalla società: frequentare il bordello è lecito, metter su casa a una delle ragazze della signora Hortensia anche (tutto ciò anzi contribuirebbe a fare di un lui un vero uomo, lodato perfino dal Generale), ma è inconcepibile pensare che il figlio di don Anselmo, adamantino padre di fami-

glia e con una dolce consorte, si riduca a vivere con una prostituta, impedendole di andare con altri, trattandola come una fidanzata, conducendola oltre i confini del bar per portarla a passeggio lungo le strade del paese. L'amore di Amílcar e Griselda diventa un pericolo per la rispettabilità del luogo. Per porre fine allo scandalo interverranno il padre Anselmo, su avviso del Generale, e perfino il Vescovo. Il richiamo alle responsabilità familiari, a ritrovare la propria dirittura morale e a preservare il prestigio sociale dei Luján, induce il giovane innamorato a rinunciare all'unico rapporto sincero e profondo della sua vita.

Passano gli anni. L'esistenza di don Amílcar scorre tranquilla fra la routine familiare e gli affari, ma ogni desiderio di amore e felicità si è sopito in lui tanto da impedirgli di concedersi ad un nuovo sentimento, quello per il figlio illegittimo, il giovane mulatto Amílcar –nato, a quanto pare dalla sua prima esperienza erotica con una servetta di colore che subito dopo era stata allontanata da casa–, abbandonato ora, dopo alcuni anni, dalla madre al negozio un giorno in cui il padrone era assente. Vano il tentativo del Parroco a fargli legittimare il ragazzo e introdurlo in casa: don Amílcar non ha il coraggio di affrontare le conseguenze di un pubblico riconoscimento. Il destino però lo costringerà a fare i conti con le sue omissioni. Alcuni anni dopo, il protagonista viene chiamato dalla polizia per un riconoscimento, sotto speciale interessamento del Colonnello che ne assicura la discrezione. Un giovane mulatto di nome Amílcar era stato trovato assassinato in circostanze misteriose nella camera di una “de esas putas sifilíticas”⁶ nel bar Las Brisas; in questo modo don Amílcar ritorna nel luogo in cui da giovane aveva vissuto gli unici momenti di felicità, l'ormai putrido bordello in cui il suo unico figlio maschio aveva perso la vita fra le braccia di una Griselda ormai consunta dalla sifilide. Il cerchio si chiude.

Numerosi sarebbero gli esempi che potrei addurre riguardo alle scelte che ho dovuto compiere nel corso del mio lavoro di traduzione del romanzo: fra questi ne ho vagliati due che credo siano indicativi per evidenziare come il concetto di fedeltà al testo nella lingua di partenza sia complesso e sfaccettato.

Il primo esempio concerne il campo lessicale. L'episodio dell'iniziazione erotica del sedicenne Amílcar si svolge nel *patio* della casa paterna, nei pressi delle cucine. Appollaiato su di un albero, come ogni pomeriggio in cui madre e padre erano fuori, in chiesa e al negozio, il giovane scopre una fessura nella parete del bagno di servizio da cui poter spiare la giovanissima serva mulatta mentre si lava. Di Prisco narra in maniera dolcissima i primi turbamenti del ragazzo, la sua inesperienza e la graziosa civetteria della giovane, già avvezza agli abusi da parte dei compagni occasionali della madre, lì nei tuguri in montagna. Protagonista di questo timido ma eroticissimo coinvolgimento fra i due adolescenti è l'albero del *mamón*, fra le cui fronde Amílcar si nasconde per contemplare la fresca nudità del corpo della ragazza e su cui trascorre i lunghi pomeriggi assolati in sua compagnia, leggendole brani dei romanzi di cavalleria della tradizione spagnola. Il ruolo dell'albero nell'economia generale dell'episodio mi sembra cen-

trale e altamente simbolico, anche perché il lessema *mamón* rimanda a una serie di riferimenti semantici che ruotano intorno alla parola *mamá* come *mamar* (allattare); *mamada* (poppata)⁷, e *mimar* (coccolare). Inoltre, il primo vero approccio amoroso avviene quando il giovane si azzarda a toccare i seni della mulatta e a spremere i capezzoli. Il seno femminile è l'elemento unificante della scena e ne amplifica la dolcezza.

Il mio intento è quello di rimanere fedele a questo aspetto, ossia riuscire a trasmettere al lettore italiano almeno in parte questa catena di connotazioni lessicali, a mio parere essenziali. Consultando il vocabolario, alla voce *mamón* si legge: "piccolo albero delle Anoracee tipico della zona antilliana, in italiano *anona*". Non accontentandomi della definizione, verifico che *mamón* è il corrispettivo in venezuelano di *papaya*. A questo punto cosa scegliere? Se dovessi perseguire una fedeltà 'letterale', dovrei risolvermi a tradurre *papaya*, un termine che caricherebbe di un certo esotismo la scena, ma in questo modo verrebbe meno tutta quella catena di connotazioni che invece voglio preservare; inoltre credo che con questa scelta svanirebbe gran parte dell'erotismo che pervade la scena, perdendosi irrimediabilmente il riferimento semantico che il lessema *mamón* apporta all'iniziazione sessuale del personaggio. Se il testo da tradurre fosse un saggio di botanica, dovrei necessariamente utilizzare la prima definizione del vocabolario, perché sarebbe quella l'informazione imprescindibile da trasmettere. Ma il testo è appunto un romanzo, non un saggio specialistico. Per il destinatario concreto dell'opera tradotta –il lettore italiano del romanzo– credo sia irrilevante conoscere il nome scientifico dell'albero, come mi sembra improbabile la possibilità che lo stesso lettore possa riuscire a visualizzare esattamente l'albero in questione attraverso la parola *papaya*. Così faccio la mia scelta e decido di lasciare la parola *mamón* in corsivo, non tradotta, nella speranza di aver, però, tradotto il senso profondo e composito dell'intero episodio. Ciò è possibile data la parentela linguistica fra spagnolo e italiano, per cui foneticamente il termine *mamón* riesce in parte a connotare anche nella lingua di arrivo quel preciso campo semantico.

Il secondo esempio interessa il livello sintattico. Di Prisco fa una scelta molto precisa riguardo alla lingua che utilizza per definire l'"idioletto" dei personaggi, siano essi bianchi o di colore: la Negra Casimira, la giovane mulatta analfabeta, e tutta la serie di indios e mulatti, sergenti o soldati al servizio del Colonnello e dei bianchi facoltosi della cittadina, si esprimono in un venezuelano abbastanza corretto, talvolta colorito da parole gergali e da proverbi, una lingua non così diversa da quella usata dai padroni. Esiste, dunque, una certa uniformità di uso della lingua da parte dei personaggi anche per quel che concerne il grado di informalità del registro, e ciò mi sembra sia in parte dovuto al carattere preminentemente 'orale' della narrazione. Il narratore onnisciente, una volta introdotti i personaggi e avendone in qualche modo sondato l'interiorità, lascia che siano i personaggi stessi a prendere la parola, a irrompere senza mediazione di

sorta nel racconto, a dialogare fra loro, permettendo in questo modo il brusco passaggio della narrazione dalla terza alla prima persona e dal discorso indiretto al diretto. La predominanza della narrazione in prima persona e del discorso diretto conferisce all'opera una caratteristica marca di oralità⁸ che incide sullo stile del romanzo, intendendo per 'stile' la definizione proposta da Hatim e Mason:

variazione nell'uso linguistico dovuta alla scelta cosciente fra tutta la gamma di risorse fonologiche, grammaticali e lessicali per ottenere un determinato effetto⁹.

Secondo questi autori inoltre:

gli effetti stilistici sono il risultato delle intenzioni del produttore del testo, ma hanno anche una dimensione sociale giacché, attraverso l'intertestualità, le opzioni stilistiche diventano caratteristiche di determinati ruoli sociali e di classi di attività linguistica; lo stile sarebbe, di conseguenza, individuale e sociale¹⁰.

La componente intertestuale e sociale delle scelte operate da Di Prisco nel definire la lingua dei suoi personaggi mi sembra predominante rispetto ai tratti idiolettali di ciascuno di essi, in quanto l'autore cerca di delineare lo stile caratteristico di un determinato ambito di uso, condiviso da un'intera comunità.

All'interno della scelta preminentemente 'sociale' della lingua utilizzata dal romanziere, ciò che invece appare come una soluzione estremamente legata all'ambito idiolettale, in quanto determina il differente grado di formalità che il singolo personaggio mantiene con il suo interlocutore, è la modalità con cui l'autore alterna nei dialoghi e nei soliloqui il *tú* con *Usted*, ossia il pronome di seconda persona singolare e quello di 'cortesia' di terza singolare. Nelle categorie della variazione linguistica proposte da Hatim e Mason¹¹ in cui si distingue fra variazioni linguistiche di uso e variazioni linguistiche di usuario¹², questo specifico esempio rientra in due categorie di uso: del modo –in quanto presente in dialoghi e in soliloqui in cui è marcato il tratto dell'oralità- e del tono –in quanto l'alternanza dell'utilizzazione di *tú* / *Usted* rappresenta la manifestazione testuale del tipo di rapporto esistente fra emittente e recettore implicati nell'atto comunicativo-.

Nel romanzo l'uso *tú* / *Usted* corrobora in ambito sintattico la contrapposizione fra i due mondi di cui ho parlato precedentemente, connotati sia spazialmente che emotivamente: la città è il luogo in cui vigono solo le regole sociali imposte da una chiesa e un potere politico repressivi che soffocano qualsiasi istinto, emozione, passione; la montagna è l'estremo opposto, in cui è l'istinto bruto a perpetuare la sopraffazione fisica del più forte sul più debole. Il Bar Las Brisas del Torbes è il luogo dove paradossalmente l'individuo può essere se stesso, dove sono possibili amore e amicizia. Dal punto di vista della

comunicazione linguistica, i tre spazi corrispondono rispettivamente all'impossibilità di una vera comunicazione in quanto ognuno deve necessariamente interpretare il proprio ruolo sociale (il paese); alla mancanza completa di comunicazione, dato che esiste solo un rapporto di forze (la montagna); infine una comunicazione reale in cui l'individuo si confronta col proprio interlocutore (il bar). Queste differenti strategie della comunicazione vengono rese a livello retorico dalla contrapposizione data all'uso indiscriminato del pronome di cortesia *Usted* in contesti dialogici assai diversi, ma appartenenti tutti allo spazio sociale della città, e dal pronome *tú*, circoscritto nel ristretto abito privato del bar. In questo modo i dialoghi fra moglie/marito, padre/figlio, parroco/devoto, servo/padrone, sergente/soldato, vengono segnati dalla distanza imposta dall'uso dell'*Usted*, senza però operare una distinzione fra rapporti di parentela stretta e quelli in cui esiste un'evidente disparità di ruoli (sociali e razziali). Oltre questo mondo fatto di convenzioni, esistono i momenti di serena confidenza del protagonista con Griselda o con l'amico Casiano, il barista omosessuale de Las Brisas, dialoghi che affiorano da una memoria per lungo tempo sopita e che viene ridestata dal ritorno di Amílcar in quel luogo, scenario ora dell'assassinio del figlio bastardo. Solo in pochissime occasioni il romanzo tradisce da questa rigida contrapposizione: in un monologo in cui la madre di Amílcar gli si rivolge dandogli del 'tu', recuperando in questo modo in minima parte la natura viscerale del rapporto madre/figlio; in un breve scambio di confidenze fra la madre di Amílcar e Amelia, in cui la suocera cerca di confortare la giovane nell'imminenza del parto e le si rivolge dandole del 'tu'; in alcuni dialoghi fra don Anselmo e sua moglie, episodi marginali di vera intimità nella convenzionale consuetudine del matrimonio; in alcune conversazioni fra Amílcar e Amelia, in cui l'uso del 'tu' evidenzia la speranza del giovane innamorato di poter costruire un legame d'amore profondo e sincero con la moglie; infine, in dei brevi momenti delle lunghe confessioni del protagonista al Parroco, in cui questi abbandona l'*Usted* per tentare un contatto più intimo con il giovane. L'utilizzazione del 'tu' nei casi dialogici precedentemente citati è fortemente significativa proprio perché l'irruzione del pronome personale di seconda persona in un contesto comunicativo segnato dalla distanza formale evidenzia il tentativo frustrato da parte dei personaggi di proporsi emotivamente all'altro, oltre i limiti delle rigide convenzioni che reggono ogni rapporto umano.

L'inattesa variazione del grado di formalità di registro data dall'uso del *tú* in un contesto come quello spaziale cittadino in cui è l'*Usted* a imporsi, costituisce, dunque, una precisa scelta dell'autore che incide in maniera profonda sul senso complessivo dell'opera, per cui ho utilizzato l'equivalente italiano del pronome di seconda persona singolare ogniquale volta il *tú* veniva usato nel testo fonte.

Per quanto riguarda la traduzione del pronome di cortesia ‘*Usted*’ ho dovuto fare una scelta che necessariamente presenta un grado di infedeltà rispetto al testo di partenza, in quanto:

si deve considerare che (il) rapporto (fra emittente e recettore) per la stessa situazione comunicativa può variare secondo lingue e culture. E’ per esempio il caso delle differenze nell’uso della forma di cortesia, cioè, il grado di formalità richiesto secondo ciascuna situazione comunicativa¹³.

In italiano abbiamo due equivalenti al *Usted* che però non sono intercambiabili -il Lei e il Voi-, e la possibilità di scelta fra essi, implica evidentemente che le due lingue – lo spagnolo e l’italiano – hanno differenti modalità di manifestare il grado di formalità di una situazione comunicativa.

Cercando di rispettare la scelta retorica del testo fonte, ho deciso di utilizzare unicamente il ‘Voi’ per tradurre il pronome di cortesia *Usted*, in quanto più vicino del ‘Lei’ nel caratterizzare rapporti interpersonali di diversa natura: il ‘Voi’ utilizzato dalle generazioni passate per denotare rispetto nei confronti di genitori e coniugi, ma anche come segno di deferenza o di voluto distacco fra persone di differente appartenenza sociale. Ho infine conservando l’alternanza dei due pronomi ‘tu / Voi’ che caratterizza la voce di Padre González nei colloqui con Amílcar per lasciare intatta l’emotività che ne traspare.

NOTE

¹ La traduzione mi è stata commissionata dalla cattedra di Letteratura Spagnola dell’Università degli Studi di Napoli ‘L’Orientale’ e dall’ISLA (Istituto di Studi Latinoamericani) di Pagani (Salerno), un centro che si adopera per la diffusione della cultura latinoamericana in Italia in un territorio – come quello cilentano – che ha contribuito in maniera massiccia alla crescita e allo sviluppo di quei paesi con un forte flusso migratorio.

² Il doppio legame che lo lega alla madrepatria e alla terra dei suoi padri, unito al suo interesse di docente e studioso, lo ha portato a favorire la nascita dell’ISLA anche in maniera pratica, ossia donando l’intera sua biblioteca all’Istituto, esempio subito seguito da molti altri docenti universitari italiani e stranieri.

³ Cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 48.

⁴ Ivi, p. 16.

⁵ Rafael Di Prisco, *El matrimonio de Amelia Luján*, Caracas, Fundarte, 1988, p. 73: “(...) ogni venezuelano ricco, che si rispetti, ha figli naturali ”.

La traduzione, riportata in nota, delle citazioni in lingua spagnola è a cura dell’autrice del presente articolo.

⁶ Ivi., p. 136: “di quelle puttane sifilitiche”.

⁷ Questa accezione ha un ulteriore risvolto con una connotazione sessuale che indica la pratica della *fellatio*.

⁸ La scelta di riprodurre il tratto dell'oralità in un'opera letteraria viene classificata da Hatim e Mason nella categoria della “variazione linguistica di uso di modo”. Cfr. nota n. 12 *infra*.

⁹ B. Hatim, I. Mason, *Discourse and the translator*, London, Longman, 1990 (*Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 20: “variación en el uso lingüístico debida a la elección conciente entre toda la gama de recursos fonológicos, gramaticales y léxicos para alcanzar algún efecto.”).

¹⁰ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología, introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 595: “los efectos estilísticos se remontan a las intenciones del productor del texto, pero tienen también una dimensión social, ya que, a través de la intertextualidad, las opciones estilísticas se hacen características de determinados roles sociales y clases de actividad lingüística; el estilo sería, en consecuencia, individual y social.”.

¹¹ B. Hatim, I. Mason, *Discourse and the translator* cit. Cfr. Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología, introducción a la traductología* cit., pp. 578-597.

¹² Riporto di seguito le categorie di variazione linguistica di Hatim e Mason nello schema proposto da Albir, *Op. cit.*, p. 579:

Variazione linguistica di uso (registro):

campo (variazione in base all'attività professionale o alla funzione sociale)

modo (variazione in base al mezzo materiale)

tono (variazione in base al rapporto fra emittente e recettore)

Variazione linguistica di usuario (dialetti):

geografico (variazione in base alla provenienza geografica)

temporale (variazione in base al tempo)

sociale (variazione in base alla stratificazione sociale)

standard/non standard (variazione in base all'uso di uno standard o non standard)

idioletto (variazione in base alle peculiarità linguistiche di ciascun usuario).

¹³ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología, introducción a la traductología* cit., p. 582: “hay que considerar que (la) relación (entre emisor y receptor), para la misma situación comunicativa, puede variar según las lenguas y culturas. Es, por ejemplo, el caso de las diferencias en el uso del tratamiento, es decir, el grado de formalidad requerido según las situaciones comunicativas.”.

