

L'ètica del traductor: reflexions al marge d'algunes traduccions d'Alda Merini

GABRIELLA GAVAGNIN *Universitat de Barcelona*

Fa uns mesos, Prometeu Edicions va publicar, com a segon títol de la col·lecció «Pandora», un llibre en prosa de la poeta Alda Merini bastit amb material autobiogràfic: *Deliri d'amor*. A la contracoberta, hi llegim un petit tast de l'obra que té l'objectiu d'il·lustrar la força expressiva i la potència lírica amb què l'escriptora fa aflorar una experiència vital intensa i turmentada:

Algun cop raonava amb el paviment. Semblava una estranya serp que devora les seves pròpies vísceres. Plorant davant d'un televisor apagat cridava: «Déu, fes-me justícia!»

Però no he entès mai quina mena de justícia necessitava, perquè l'única persona que no m'absol SOC JO.¹

Res a dir sobre la tria del fragment si no fos que en la seqüència inicial hi ha alguna cosa que grinyola. Com és que una persona que va raonant (que d'altra banda hauria de ser 'enraonant' si s'especifica un interlocutor, el paviment), és a dir, pensant (o parlant) mitjançant un raonament lògic i emocionalment controlat, s'assembla a una serp en l'acte de devorar les seves entranyes? La similitud, més que forçada, és del tot inversemblant. És clar, podríem pensar que Merini no hi tocava del tot: enraonava

1. A. MERINI, 2018: *Deliri d'amor*, edició bilingüe, traducció de M. Cucurella-Jorba, Barcelona: Prometeu Edicions, p. 69. A partir d'ara, s'indica entre parèntesis el núm. de pàgina de totes les citacions procedents d'aquest llibre.

amb els objectes com si fossin persones, i s'imaginava analogies una mica excèntriques. Però no és així. Convé que ens llegim l'original que acompanya la traducció:

Qualche volta mi dibattevo sul pavimento. Sembravo una strana biscia che divorasse i propri visceri...

mi dibattevo sul pavimento: que vol dir em retorçava, em revinclava per terra. El que ens hem d'imaginar, doncs, no és pas una dona raonant o enraonant, sinó una dona atrapada en una situació de desesperació extrema que es regira convulsament pel terra, com donant-se cops en una conducta d'autolesió. Llavors sí que la imatge següent adquireix sentit: rebla l'escena amb una revisitada icona de la serp, la qual, en lloc d'insidiar els altres (com la clàssica dona serp), es devora (*strana biscia*) a ella mateixa. La imatge que tanca la seqüència expressa finalment la impossibilitat d'alliberar-se d'una solitud (la televisió apagada impedeix tota comunicació amb la societat) en la qual no hi ha justícia ni pietat redemptora, perquè qui ho hauria de fer és ella mateixa, que en canvi no aconsegueix perdonar-se. El crit lacerant que clama justícia a Déu manté la intensitat dramàtica de les convulsions inicials.

Quina mala sort, podríem pensar, que una relliscada com aquesta hagi anat a parar en un lloc tan destacat com la contracoberta! Però, en el fons, no és qüestió de mala sort. La probabilitat que una o altra pífia s'hi colés era, ai las, molt alta. L'allau d'errors, tergiversacions, malentesos, incoherències, capgiraments, *quid pro quo* causats per un desconeixement de l'italià més bàsic i escampats a tot el text és realment esfeïdor, i del tot incomprensible si pensem en l'aposta de l'editorial per la qualitat de l'operació cultural. En una entrevista a *El Punt Avui* del 24 de maig de 2018, Xavier Arola feia tota una declaració d'intencions:

És una feina que ens hem encomanat un equip de persones i que comença amb la imprescindible figura del traductor, que en aquest cas s'ha concretat amb la indispensable col·laboració –per exemple, en el cas del títol *Deliri d'amor*, de la italiana Alda Merini– de Meritxell Cucurella-Jorba, poeta, traductora i estudiosa de la poeta Merini que ens acompanya en la tasca de presentar i reivindicar aquesta figura als nostres lectors més propers mitjançant un interessant i contextualitzador pròleg, un ampli ventall de notes a la traducció que ens permeten endinsar-nos en l'univers Merini, i notes biobibliogràfiques tant de l'autora com de la traductora per fer l'experiència més completa i, és clar, d'una fidel –no pas literal– i treballada traducció.

Tanmateix, context i paratext no poden compensar les mancances tan grans d'una traducció que ultrapassa de llarg el marge d'error que cal concedir i tolerar en una feina tan ingrata i complexa com la del traductor literari. Fins i tot els més savis i primmirats poden tenir alguna badada. Però el que no es pot de cap manera acceptar és que

un traductor amb un coneixement impressionista d'una llengua s'aventuri en una traducció literària procedint a les palpentes. Les conseqüències d'una actitud tan irresponsable poden ser veritablement devastadores.

Un judici tan rotundament negatiu requereix sens dubte un adequat desplegament d'arguments. Tanmateix, per necessitat d'exposició, haurem de sacrificar la quantitat d'exemples a favor de la seva qualitat i capacitat representativa.

Començarem per aquelles errades provocades pels anomenats falsos amics, aquells mots que, tot i assemblar-se als d'una altra llengua, no volen dir el mateix que els mots de l'altra. Merini ens explica que, a l'hora d'endinsar-se en la coneixença del seu propi jo a través de l'altre, ho feia segons un pla de coneixença que difícilment ella aconseguia *argomentare o esprimere*, és a dir, argumentar o expressar. Però a la traducció llegim «argumentar o esprimer» (p. 81), com si el procés de coneixement fos una taronja. En un altre fragment, la poeta recorda moments serens i literàriament fèrtils: *Culturalmente appagata, scrissi* La presenza di Orfeo. És a dir, que va posar-se a escriure aquesta obra en un moment de plenitud cultural, perquè se sentia culturalment satisfeta, saciada [= *appagata*], ja que era l'època en què freqüentava les tertúlies literàries de Giacinto Spagnoletti. Però, ves per on, la paradoxa de la traducció: «Culturalment apagada, vaig escriure...» (p. 49), és a dir, que escriuria en un moment d'esterilitat o estancament cultural. En una de les moltes reivindicacions de la seva condició de dona poeta en una societat que la volia només dona mare, llegim: *Questa donna che dopo il coito non vuole morire né essere soppressa* [= no vol morir ni ser suprimida] è la donna nuova dei nostri tempi. I resulta que en canvi «no vol morir ni ser sorpresa» (p. 51). Sorpresa??? Això sí que és sorprenent. O bé, quan recorda que havia desitjat aconseguir el títol de llicenciada que potser li hauria pogut oferir un destí diferent: *Anch'io ambivo a* [= anhelava] *quel pezzo di carta che forse un giorno mi avrebbe strutturata*. Segons la traductora no hi havia anhel, ambició, sinó ambivalència: «Jo també soc ambivalent respecte d'un document...» (p. 163).

Ens trobem ara en un moment dolorós, en el difícil període del dol, en el qual Merini no aconseguia fer-se càrrec de la mort del seu home. I somia. Somia que frisa per pujar al tren que, com abans, l'hauria de dur al Sud, a trobar-se amb ell. És al peu del tren implorant al conductor que li foradi el bitllet (per validar-lo) i que la deixi pujar, perquè això seria el senyal que ell encara és viu: *Siamo in tanti, aspettiamo di prendere quel treno. Fora* [= Forada] *questo biglietto. Dimmi* [= Digue'm] *che Lui è vivo*. Però la traductora interpreta malament, i creu que el que ella vol és llençar el bitllet: «No vull aquest bitllet. Digueu-me que Ell és viu» (p. 101). El que no sap la traductora és que l'adverbi *fora* en italià es diu *fuori*, mentre que l'italià *fora* correspon al present del verb *forare*.

Però tornem al tema del raonar i de l'escriure. Reflexionant sobre l'inici de la relació amb Michele Pierri, Merini constata que *con quel matrimonio avevo messo in discussione* [= havia qüestionat] *l'intera mia esistenza*. A la traducció llegim que «havia fet que la meua pròpia existència discutís amb ella mateixa» (p. 81). O sigui que ella conversa amb el paviment i la seva existència es posa a discutir amb ella mateixa.

I després hi tenim les consonants geminades. Alerta, ja ho sabem que l'italià en té moltes, i moltíssimes amb valor distintiu, un perill, és cert, per als més incauts. Merini es queixa perquè considera que les seves obres van ser molt mal pagades. Tan mal pagades que, de manera paradoxal, van fer que ella tornés a escriure: *Tanto male che mi hanno fatto riprendere in mano la penna*. Però la traductora no sap que *penna* (ai las, això és lèxic de base!) vol dir *ploma* (i també *bolígraf*) i també és el nom d'una mena de macarrons molt coneguts, perquè n'imiten la forma. I tot això perquè les *penne* són allò que cobreix els ocells, i fa molts segles les de les oques les van fer servir per escriure. Llavors resulta que la traducció ens parla de penes: «que em van fer tornar a sentir la pena» (p. 91). Quina pena? Encara més ens irrita la perseverança en l'error. Una mica més endavant, Merini escriu: *non potei più prendere in mano la penna*, i fidel a la seva interpretació, la traductora escriu: «no vaig poder agafar la pena amb la mà» (p. 97). Algú ha agafat mai una pena, un dolor amb la mà? Si més no, Merini ho va intentar! Però no n'hi ha prou. Més endavant, la poeta evoca el moment en què la passió d'amor se li manifestava dins la ment com un ocell de foc: *Oggi questo uccello non canta più e le sue penne* [= i les seves plomes], *quando mi si rivolta nel cuore, mi fanno un solletico così intenso che me ne debbo andare*. Ja us podeu imaginar la traducció: «Avui aquest ocell ja no canta les seves penes...» (p. 127).

És clar que al llarg del llibre del dolor se'n parla. Per exemple, s'observa que *il dolore inizia in modo straordinario a ogni tipo di conoscenza*, és a dir, que és un instrument poderós d'iniciació en el coneixement, és capaç d'iniciar les persones en tota mena de coneixements. Però la traductora ho entén d'una altra manera: «el dolor comença d'una manera extraordinària en cada tipus de consciència» (p. 95). El malentès és realment sorprenent si tenim en compte que el català, com l'italià, té aquesta segona accepció de caràcter més religiós o antropològic del verb *iniciar*.

Cal admetre que no sempre les afinitats entre català i italià ens ho posen tan fàcil. Als exemples següents, els diferents significats d'un mateix mot italià no són compartits pel català. Merini explica que després de la mort del marit va tornar a ingressar en un hospital psiquiàtric, aquest cop de manera voluntària. S'hi va sentir traginada per un impuls determinat: *L'istanza di un capoverso che ti obbliga ad andare a capo mi aveva tradotto in quell'orrenda psichiatria*. El simil és un cop més l'escriptura [= La instància d'un nou paràgraf que t'obliga a fer un punt i a part], però tot seguit hi treu el cap una expressió típica del llenguatge burocràtic: *tradurre*, a més de significar 'traslladar a una altra llengua', es pot fer servir en el significat que tenia el mot llatí de portar físicament d'un lloc a un altre, concretament en el de traslladar a la força algú

a una presó o a un hospital psiquiàtric. Per tant, la força d'aquella instància (i no la d'un funcionari) l'havia traslladada a aquell hospital horrible. Tot recurrent al mot català *traduir*, la traducció es perd en un nyap: «La instància d'un paràgraf que t'obligava a anar al principi se'm va traduir en aquell psiquiàtric horrorós» (p. 97).

Anàlogament incongruent és la traducció d'un passatge en què Merini es refereix a Dino Campana. Diu que no es refiava d'ell perquè, com que ella també és boja, desconfia dels bojos, i afegeix: *Se ci lasciamo giocare anche da loro, figuriamoci dai ben pensanti*, és a dir: Si ens deixem enganyar fins i tot per ells [que són bojos], imaginem-nos [com podem no deixar-nos enganyar] pels benpensants [que tenen el recolzament del poder]. Aquí *giocare* està construït transitivament, en el significat d'ensarronar algú, però la traducció el transforma en intransitiu i fa desaparèixer l'engany i les víctimes: «Si deixem que juguïn entre ells, imaginem-nos els benpensants» (p. 53). I què seria el que ens hem d'imaginar? Que els benpensants juguïn entre ells com els bojos?

Merini explica que un dia va anar a veure un frare *non ancora converso*, és a dir, un frare que devia estar fent el noviciat en espera d'arribar a ser frare llec [= *converso*]. Però la traductora es pensa que era «un capellà que encara no s'havia convertit» (p. 117). I què insinua? Potser era un capellà ateu o un capellà que s'havia de convertir a l'islam?

De vegades, com a resultat d'aquestes incomprendiments lèxiques es produeixen veritables inversions de sentit. Merini explica que al frare que encara no era llec li va confessar que desitjava tenir un fill, i quan li anava a dir que encara no havia trobat un pare, es va aturar perquè *mi parve che intendesse proporsi lui* [= em va semblar que ell tingués la intenció de proposar-s'hi]. Però la traductora interpreta *intendere* com si fos equivalent al català *entendre* i ens acompanya en la comèdia dels equívocs: «vaig pensar que potser es creuria que l'hi proposava a ell» (p. 119).

Més *quid pro quo*: quan la poeta afirma que no podia acceptar que *una seconda morte mi prendesse di mira* [= apuntés cap a mi] la traductora reelabora: «una segona mort em fes perdre el món de vista» (p. 97).

Francament, n'hi hauria hagut prou a consultar un diccionari per evitar d'esgarriar-se tant, cosa que la traductora no té l'hàbit de fer. Així, per exemple, el *piccolo William, che ha impersonato lo 'scellerato Egidio'*, és a dir, l'actor que ha interpretat el paper del malvat Egidio, esdevé «el petit William, que va impressionar el "malvat Egidio"» (p. 123). El salt d'*impersonare* a *impressionare* no deixa d'impressionar, i ens confirma la impressió que la traductora es va movent a força d'impressions.

En un altre ordre de problemes tenim les paraules que ni són falsos amics ni podem reconèixer a partir de la llengua d'arribada. Mots com *sbricciare, sbirciare, cicche, retriva, acquattarsi*. La traductora no els reconeix; tanmateix, en lloc de buscar-los en un diccionari (hi són tots, evidentment), s'estima més jugar a qui l'encerta l'endevina. I fatalment malencerta. Els resultats deixen realment estupefacte.

A les tertúlies de Giacinto Spagnoletti, a més de Pasolini, Erba i molts altres, hi anava també Manganelli, que *era un bonaccione*. *Mi sbriciolava nella scollatura del vestito e rideva*. És a dir, que era una bona persona que feia un joc eròtic innocent: li feia caure molles [= *briciole*] dins l'escot, i reia. Però segons la traductora el «bonàs» de Manganelli li «descordava l'escot del vestit» (p. 49). Deixant de banda que jo no acabo d'entendre com es fa per cordar i descordar un escot, trobaria francament del tot impropri d'un bon jan que (no oblidem que som als anys cinquanta) comencés a despullar-la enmig del saló. Però la tergiversació continua, i arribem al moment de l'*striptease*. Merini al·ludeix a les pulsions eròtiques que suraven en aquell ambient burgès i intel·lectual: *E gli intellettuali si nascondevano dietro grossi volumi per poter sbirciare le gonne delle belle signore*. És a dir, que s'amagaven darrere de llibres gruixuts per tal de mirar de reüll [= *sbirciare*] cap a les faldilles de les senyores. La traducció tira pel dret: «s'amagaven rere immensos volums per poder abaixar faldilles de dones guapes» (p. 51). I ben immensos que havien de ser aquests llibres si havien de tapar aquests abusos!

Entre els records del barri milanès del Naviglio, Merini esmenta imatges com ara *la cicche* [=les burilles] *delle lavandaie*, tot un detall amb càrrega històrica i social, que a la traducció queda reemplaçat per «els culs de les bugaderes» (p. 105). Quan la poeta va començar a viatjar a Taranto, creia en un primer moment, segons el prejudici vigent, que el Sud era una terra *retriva*, és a dir, endarrerida, però segons la traductora el que ella creia és «que seria una terra que em faria tirar enrere» (p. 73). I quan Merini s'afigura les paraules de la seva escriptura com a refugi, com a bardisses verdes i altes dins les quals *si acquattano gli onesti cerbiatti*, és a dir, s'hi agotzonen els cervatells honestos, a la traducció hi trobem «les tanques verdes i altes on saltironegen els meus cervatells» (p. 63). Ens hem d'imaginar uns cérvols fent piruetes damunt d'una tanca?

Els problemes no s'acaben amb el lèxic. Els desconeixements gramaticals, de la morfologia i de la sintaxi de l'italià són tant o més preocupants. La incapacitat per reconèixer els pronoms, peces clau per individuar els referents de les accions, és evident. La forma *loro*, a més de ser un possessiu com 'llur', és també un pronom personal, de manera que *per non dar soldi a loro* [a ells = als enterramorts], *Cristo se n'è andato in silenzio*, vol dir que Crist se'n va anar sense exèquies per tal de no donar-los diners, i en canvi la traducció reformula: «per no donar diners al seu Crist se'n va anar en silenci» (p. 61). Qui se'n va anar?, ens preguntem. Gramaticalment, Crist és l'únic possible antecedent, llavors tenim dos Cristos, el seu i el que se'n va anar! I la coma entre *loro* i *Cristo* del text original?

I després constatem una desbandada constant davant del *ci* com a clíctic de primera persona plural: *ci difendono* [= ens defensen] esdevé «us defensen»; *chi ci sbataccia sul tavolo* [= qui ens remena damunt la taula] esdevé «qui pica damunt la taula» (p. 81), *che qualcuno potesse nuocerci o agire male* [= que algú ens pogués fer mal o actuar malament] esdevé «que algú en sortís malparat o s'ho prengués mala-

ment» (p. 77). A capgirar els papers hi contribueixen fins i tot les desinències verbals: *era felice come un bambino* (Merini es refereix a Pierri, a quan viatjaven junts: ell era feliç com un nen) esdevé «jo era feliç com una criatura» (p. 81), mentre que l'italià té una desinència específica per a la primera persona, *io ero*.

Igual de devastadores són les conseqüències derivades del desconeixement d'adverbis i conjuncions: *e tuttavia parlava una grande poesia* és traduït amb «i feia encara grans poemes» (p. 75), però *tuttavia* no vol dir pas el mateix que *todavía*! Té valor adversatiu, vol dir *tanmateix*. Més formes adverbials: *ne uscii ancora una volta illibata e demente* [= en vaig sortir un cop més verge i dement] esdevé «encara més pura» (p. 119), com si la condició de verge fos graduable. I després tenim els adverbis de temps que marquen fases: *una voce che non avrebbe più sentito* [= una veu que ja no sentiria, o bé, que no tornaria a sentir] és traduït per «que no havia sentit mai» (p. 165); mentre que *d'un Orfeo ormai morto* [= ara ja mort] se'ns diu «que no ha mort mai» (p. 165).

Més problemes amb el temps: *da due anni* [= des de feia dos anys] esdevé per una transmutació inexplicable «amb totes dues mans» (p. 165). Com igual d'inexplicable és que *questo sentimento di morte io lo avverto nelle tue tempie: invano pulsano* [= jo el detecto en les teves temples: polsen en va] esdevingui «aquest sentiment de mort jo el tenia a les dues temples: polsant en va...» (p. 145).

Més capgiraments, ara en les relacions de causa i efecte entre oracions subordinades: se'ns diu que l'home és caníbal, es menja els seus semblants, *dopo di che esibisce* [= després de la qual cosa exhibeix] *clamorosamente le sue macchine elettriche*, i per això el progrés per a Alda Merini és una carnisseria, perquè s'aconsegueix matant els altres homes. Però a la traducció l'acte de canibalisme s'esdevé «després d'exhibir» el botí (p. 65), quan ja no existeix cap motivació! D'altra banda, *affinché la messa a fuoco di questa atmosfera di desiderio e colpa*, una subordinada final que significa 'per tal que la focalització d'aquesta atmosfera', es converteix en una temporal, «fins que vaig posar al foc aquesta atmosfera» (p. 65) i ens condueix a una reflexió faltada de qualsevol lògica, sense comptar que per «posar al foc» l'atmosfera no fan falta psicòlegs sinó potser uns fogons.

Davant d'una traducció plena d'errors de comprensió tan gruixuts i immensos com els llibres-paravent del saló de Spagnoletti, davant d'un text que va col·leccionant despropòsits, situacions i reflexions sense cap ni peus i perversos canvis de sentit que atempten directament contra la integritat moral dels pensaments de Merini, se'ns acuden, entre la tristor i la irritació, entre la incredulitat i el desconcert, algunes preguntes immediates. Com pot ser que amb un coneixement tan rudimentari de l'italià la traductora no s'hagi posat a documentar-se mot per mot, frase per frase amb dic-

cionaris i gramàtiques ni hagi fet una revisió curiosa amb l'ajut d'assessors lingüístics? Però la pregunta veritable és una altra: com pot ser que, amb un coneixement tan vacil·lant de l'italià, l'escriptora Meritxell Cucurella-Jorba s'hagi fet càrrec de traduir Alda Merini? És veritat que, fet i fet, la llengua de Merini no presenta problemes seriosos de comprensió atès que es mou dins d'un italià elegant i culte, ric i alhora sobri, sempre rigorosament normatiu, sense experimentacions agosarades ni variacions de registres ni marques dialectals. Però, *cela va sans dire*, cal tenir un coneixement una mica aprofundit d'un idioma i del seu registre literari per posar-se a traduir-lo de manera professional. Altrament, improvisar-se'n traductor és una imprudència temerària. I una falta d'ètica professional. O és que només pel fet que l'italià és suposadament fàcil per a un català tothom s'hi pot atrevir?

Sorpren i dol que això pugui passar en una cultura que ha tingut i té boníssims traductors de l'italià. Així com sorpren i dol que les bones intencions de l'editor no comptin amb un sistema de control i revisió dels textos que garanteixi una mínima solvència. Ara bé, com a atenuant de l'editor de *Deliri d'amor* (atenuant que tanmateix no pot alliberar-lo de la responsabilitat davant dels lectors), potser cal recordar que Meritxell Cucurella-Jorba comptava amb una experiència en l'àmbit de la traducció literària breu però molt ben valorada. En efecte, s'hi va estrenar fa dos anys precisament amb una obra de la mateixa Alda Merini, *Clínica de l'abandó*, un llibre de poesies que va sortir a la col·lecció «Jardins de Samarcanda» de Cafè Central i Eumo. Amb la convicció que es tractava d'una traducció excel·lent, un jurat l'havia guardonada amb el prestigiós premi de traducció Jordi Domènech, el qual va ser, per cert, un dels excel·lents traductors de l'italià que abans esmentava. Un èxit sonat. Tot un reconeixement que consagrava una *opera prima*. Van arribar elogis desbordants d'alguns crítics: «Com és que Meritxell Cucurella-Jorba domina tan bé l'italià com per penetrar magistralment en l'ànima de la "bèstia negra de la lírica italiana més ferotge" de la contemporaneïtat?» (Josep Borrell, *Segre*, 26-X-2016); «l'energia indòmita de Meritxell Cucurella-Jorba, que ha estat treballant anys i més anys perquè el resultat fos el que és: un monument al treball ben fet» (Sara Vilalta, *Sonograma Magazine*, 29-XI-2016).

No vaig tenir a les mans aquell llibre quan es va publicar, però davant els estralls perpetrats a *Deliri d'amor* he cregut oportú comprovar com podia haver-se'n sortit la traductora dos anys abans. Dissortadament, l'estratègia de traduir amb molta llibertat que s'aplica a aquells versos segons una manera de fer deliberada i defensada repetidament per Meritxell Cucurella-Jorba, tot i que pot despistar-nos, no dissimula pas els equívocs i les tergiversacions, els bunyols i els trabucaments disseminats al llarg dels poemes i fàcilment identificables per qualsevol lector avesat a llegir textos italians que vagi confrontant la traducció amb l'original reproduït. Potser hauria calgut consultar un expert abans de premiar i publicar el llibre. Evidentment, alguna cosa va fallar en el procés d'avaluació. A l'edició de *Clínica de l'abandó* queda manifest que

el nivell de coneixement de l'italià de la traductora era insuficient per permetre una interpretació literal i correcta dels poemes. Em cenyiré tan sols a tres exemples.

Hi ha un poema que s'acaba amb aquests dos versos: «Vaig rompre una escena plena de pells: / a l'hospital vaig fer maleses».² Tanmateix, no és pas la pobra Alda Merini qui va fer les maleses. Ella en va ser la víctima. L'original ho deixa ben clar: *Ruppe* [= Va rompre] *un teatro pieno di pelle d'uomo / dentro l'ospedale fece* [= va fer] *disgrazie*. El subjecte és evidentment «l'obtús doctor» del qual ens parla al poema. La desinència en *-e* de les formes rizotòniques dels perfets italians (*fece, disse, stette, chiese, tradusse*) sempre és marca de tercera persona singular, no pas de primera com en castellà (*hice, dije, estuve, quise, traduje*). Si ens confonem amb això, no podrem llegir ben llegida ni una simple novel·leta en italià.

Al poema *La meva desgràcia* se'ns diu que *la mia disgrazia è una gamba divariata sul sogno*, és a dir, que la meva desgràcia és ser somniadora, cavalcar somnis, o bé, més literalment, tenir les cames obertes damunt el somni. Però la traducció ens ofereix una inquietant imatge de mutilació que no sé si s'inspira en un quadre de De Chirico o en una pel·lícula de terror, perquè diu que la desgràcia és «una cama separada en somnis del cos».³

I finalment arribem a un exemple que, com ja hem vist amb la conversa amb el paviment, té l'inconvenient de destacar en una posició d'honor un error matusser. Un dels poemes més citats de l'autora, tret de *Il figlio di Enea*, recrea una atmosfera nocturna on *la religiosità è muta e tace traendosi / dietro lugubri fiamme che non chiedono grazie*. El podem traduir literalment d'aquesta manera: la religiositat és muda i calla enduent-se / rere seu lúgubres flames que no demanen gràcies. Però Meritxell Cucurella-Jorba no és capaç d'identificar el significat de *traendosi dietro* i reescriu el vers de la següent manera: «la religiositat és muda i parla traint-se / rere llòbregues flames que no diuen gràcies».⁴ Deixant de banda l'oxímoron «és muda i parla» que s'inventa no sabem perquè, la qüestió és que aquest vers desfigura tot el poema. I, per més inri, com que aquest poema és d'aquells que no tenen títol, però la traductora ens explica que «No me n'he pogut estar –ja em disculpareu, o no– i he posat títol a tots els poemes que no en tenien: m'han vingut dictats pel poema mateix, o per la força amb què m'empenyia un mot punyent o un concepte salvatge»,⁵ llavors el *quid pro quo* acaba fent grotescament de títol: *Traïcions*. Ironia de la sort, l'única traïció, inexcusable, és precisament la tria del títol. El poema no té res a veure amb cap traïció, llàstima!

2. A. MERINI, 2016: *Clinica de l'abandó*, traducció de M. Cucurella-Jorba, Vic: Eumo - Cafè Central, p. 36.

3. *Ibidem*, p. 58.

4. *Ibidem*, p. 15.

5. *Ibidem*, p. 125.

O potser n'hi ha una altra, de traïció. Quina confiança pot dipositar el lector en editors, jurats, crítics, si traduccions com aquestes es publiquen i es premien? Potser cal, per part de tothom, més rigor, més professionalitat, més honestedat i més humilitat.