



HAL
open science

La réception italienne de Cien años de soledad. Traduction et retraduction

Marco Vanni

► **To cite this version:**

Marco Vanni. La réception italienne de Cien años de soledad. Traduction et retraduction. Giornate di studi sui cinquant'anni di Cien años de soledad di Gabriel García Márquez, Sep 2017, Nanterre, France. hal-01984005

HAL Id: hal-01984005

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01984005>

Submitted on 16 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARCO VANNI

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

*La réception italienne de Cien años de soledad
Traduction et retraduction*

1. <i>Avant-propos</i>	2
1. <i>La première édition italienne</i>	2
3. <i>Réactions critiques en Italie</i>	7
4. « <i>El cumpleaños del libro</i> »	8
5. « <i>Une seconde opportunité</i> » : <i>l'édition du cinquantième</i> <i>Le chef-d'œuvre de Márquez moins exotique et plus concret</i>	9
6. <i>D'innombrables lectures possibles pour les lecteurs italiens</i>	10
7. <i>Conclusion</i>	11
8. <i>Bibliographie</i>	12

Marco VANNI

La réception italienne de Cien años de soledad
Traduction et retraduction

1. *Avant-propos*

Cien años de soledad a été traduit en italien en deux occasions. La première traduction, éditée par Feltrinelli (Milan), date de 1968 et a été réalisée par Enrico Cicogna, traducteur de l'espagnol, du portugais, de l'allemand, de l'anglais, auteur aussi des premières traductions italiennes des œuvres de Mario Vargas Llosa. La version de Cicogna a été la seule édition de référence pour les lecteurs italiens, jusqu'à 2017, lorsque Ilide Carmignani, traductrice italienne de la plupart des grands narrateurs hispano-américains, a réalisé la traduction du cinquantenaire, éditée par Mondadori (Milan). À travers la comparaison des deux versions existantes, on vérifiera comment la réception italienne du chef-d'œuvre de García Márquez a évolué dans l'espace d'un demi-siècle et comment les choix traductifs ont pu influencer cette réception.

2. *La première édition italienne*

La traduction italienne d'Enrico Cicogna (Feltrinelli, Milano 1968) est la deuxième en ordre chronologique après la française de Claude et Carmen Durand (Seuil, Paris 1968) et avant la portugaise de Blainc Zagury (Sabia, Río de Janeiro 1969). Elle a été réalisée quatre mois après la publication de l'original espagnol par la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1967¹. Lors d'une interview avec Fernández Braso, García Márquez a affirmé :

Je lis toujours les preuves par précaution, mais dans *Cien años de soledad* les éditeurs m'ont autorisé à changer tout ce que je voulais et moi je n'ai changé que deux mots.

[...] ce qui m'alarme [...] est que personne n'a signalé aucune des quarante-deux contradictions, que moi même j'ai découvertes après avoir publié le livre, ni les six erreurs graves que m'a signalées le traducteur italien et que je n'ai pas corrigées dans les réimpressions ni dans les traductions, parce que je n'aurais pas été honoré².

Buegess affirme avoir eu un problème au moment d'évaluer le chef-d'œuvre de ce Prix Nobel, qui porte sur le fait qu'il l'a lu en traduction, et tout jugement sur la qualité de l'écriture de García Márquez est nécessairement limité. La traduction d'Enrico Cicogna est fluide et vigoureuse, mais elle est en italien et García Márquez écrit dans un espagnol piquant et individuel³. A ce propos García Márquez dit qu'il a beaucoup travaillé avec le traducteur italien et avec le traducteur français. Les deux traductions sont bonnes, mais le livre a été vendu moins en France qu'en Angleterre ou en Italie⁴. Dans deux lettres à Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez écrit :

11 mars 1968, « En Italie *Cien años* vient de paraître et on entrevoit déjà des ventes record, avec des recensions magnifiques, pour cela j'ai gaspillé tout mon temps en publiques relations ».

28 octobre 1968, « En Italie *Cien años* a été un véritable succès. La première édition s'est vendue comme des petits pains en trois mois, et la deuxième maintenant est impulsée par le prix de la critique, qui inclut en plus un chèque de deux millions de liras : argent suffisant pour vivre ici six mois au moins.

¹ Cf. JOSET J., *Introducción*, in GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid 1991.

² FERNÁNDEZ-BRASO M., *La soledad de Gabriel García Márquez (Una conversación infinita)*, Barcelona 1972.

³ Cf. BUEGESS A., *Macho en clave menor*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome II.

⁴ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Cinco Estrellas, 83), Bruguera, Barcelona 1982.

La chose plus belle du prix est que les critiques n'avaient pas inséré mon livre parmi les finalistes, mais quand il se sont consultés avec le public (ce qu'ils font toujours), *Cien años* s'est imposé. Alors les critiques ont revu leurs jugements et lui ont assigné le prix à l'unanimité »⁵.

La traduction italienne réalisée par Cicogna, *Cent'anni di solitudine* (1968), est tout de suite devenue le livre de culte de la génération de mai 1968. Ledit réalisme magique obtient un énorme succès auprès de ces nouveaux lecteurs, qui tendent à lire dans les œuvres de Márquez l'aspect magique plutôt que le réaliste. Bruno Arpaia écrit à ce propos : « L'image d'une Amérique Latine exotique, magique, si proche aux origines qu'elle confond mythe et histoire, l'image d'un monde sauvage et innocent comme le premier jour de la création, appartient exclusivement à la perspective occidentale, anxieuse de situer dans un « ailleurs » quelconque sa propre utopie réalisée »⁶. Ce regard partiel conditionne inévitablement la traduction italienne⁷. En particulier Gabo a travaillé à la traduction en italien du *Paradiso* du cubain Lezama Lima avec le comte Cicogna, qu'il a aidé dans la dure entreprise de déchiffrer la prose, et il a compris que traduire est la manière plus profonde de lire. Cicogna se demandait si le traducteur devait respecter les nombreux changements de concordance de l'original ou s'il devait les corriger et traduire avec rigueur académique. L'opinion de Márquez était qu'il devait les conserver, de telle sorte que l'œuvre passait à l'autre idiome telle qu'elle était, non seulement avec sa vertu mais aussi avec ses défauts ; c'était un devoir de loyauté envers le lecteur dans l'autre idiome⁸.

A propos de l'emploi du suffixe augmentatif *-one*, la traduction italienne, même dans ce cas, vise au renforcement de la composante non réaliste à travers l'exploitation de stratégies d'intensification morpho-pragmatiques. Dressler-Merlini bien décrivent l'emploi de l'augmentatif en italien comme « expression de l'approche fictive du parleur, de sa transition du monde réel à l'imaginaire »⁹. L'accumulation de l'intensification sémantique produit donc une exagération qui augmente la *fictivité* en renforçant la dimension magique du texte. Cicogna traduit avec *tizzone*, augmentatif de *tizzo* (« tison »), la *raya de carbón*, par laquelle Nigromanta effaçait les innombrables amours que Aureliano Babilonia lui devait encore ; la dernière traductrice Carmignani choisit une solution plus littérale : *riga di carbone* (« règle de charbon »). À la fin du chapitre XIII, immédiatement avant de mourir le colonel Aureliano Buendía, en contemplant le défilé du cirque,

Vio un oso vestido de olandesa que marcaba el compás de la música con un cucharón y una cacerola

Vide un orso vestito da olandesina che segnava il ritmo della musica con un cucchiaino e una casseruola

[Il vit un ours déguisé en petite hollandaise qui marquait le rythme de la musique avec une grosse cuillère et une casserole]

À la différence de Cicogna qui traduit littéralement *cucharón* et *cacerola*, en exploitant la valeur intensificatrice du suffixe augmentatif *-one*, Carmignani opte pour des formes moins marquées et plus populaires :

Vide un orso vestito da olandesina che batteva il ritmo della musica con un mestolo e una pentola

[Il vit un ours déguisé en petite hollandaise qui battait le rythme de la musique avec une cuillère en bois (mouvette) et un pot]

Essayons de voir comment la complexité sémantique-conceptuelle passe avec la traduction à travers les dissymétries culturelles et quels glissements et pertes elle subit. Parmi les cas plus intéressants il y a ces concepts inconnus à la langue d'arrivée puisque spécifiques de la culture de

⁵⁵ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ G., *Gabo racconta la nascita del libro*, in G. M. G., *Cent'anni di solitudine*, tr. it. par Carmignani I., (Oscar, 23), édition du cinquantenaire 1967-2017, Mondadori, Milano 2017, pp. 361-378.

⁶ Cf. ARPAIA B., *Introduzione. Barocco è il mondo*, in GARCÍA MÁRQUEZ G., *Opere narrative*, édité par Campra R., (I Meridiani), Mondadori, Milano 2004, vol. II.

⁷ Cf. CARMIGNANI I., « La complessità del significato lessicale nella traduzione letteraria », in Bertuccelli-Papi M. - Cappelli - Masi (éds.), *Lexical Complexity: Theoretical Assessment and Translational Perspectives*, Plus, Pisa 2007.

⁸ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ G., *Los pobres traductores buenos*, in G. M. G., *Notas de prensa 1980-1984*, Mondadori, Madrid 1991, 21 juillet 1982, pp. 290-292.

⁹ Cf. DRESSLER W. - MERLINI-BARBARESI L., *Morphopragmatics*, de Gruyter, Berlin 1994.

départ. Voyons un exemple concret : *macho*, qui renvoie à un contexte culturel où la virilité acquiert une valeur très significative. Étymologiquement le terme correspond à l'italien *maschio*, tous les deux en effet dérivent du latin *masculus*, mais au-delà de couvrir le concept de «mâle» parmi les animaux, il s'est spécialisé à indiquer des hommes particulièrement doués de caractéristiques viriles, comme la force et le courage, en devenant un appellatif plutôt répandu en langue parlée pour s'adresser à un interlocuteur. Le terme *varón* permet au contraire d'indiquer génériquement une personne de sexe masculin. Les champs conceptuels de *macho* et *maschio* ne sont pas donc totalement congruents. Voyons comment Cicogna fait face au problème dans un passage :

Remedios la bella y sus espantatas amigas lograron refugiarse en una casa próxima cuando estaban a punto de ser asaltadas por un tropel de machos feroces.

Remedios la bella e le sue spaventate amiche riuscirono a rifugiarsi in una casa vicina mentre erano sul punto di essere assaltate da un gruppo di maschi inferociti (Cicogna, 1968).

[Remedios la belle et ses épouvantées amie arrivèrent à se réfugier dans une maison voisine quand elles étaient sur le point d'être assaillies par une bande de mâles déchaînés]

Remedios la bella e le sue spaventate amiche riuscirono a rifugiarsi in una casa vicina mentre erano sul punto di essere aggredite da una banda di maschi feroci (Carmignani, 2017).

[Remedios la belle et ses épouvantées amie arrivèrent à se réfugier dans une maison voisine quand elles étaient sur le point d'être agressées par une bande de mâles féroces]

Les deux traducteurs italiens optent pour la forme non marqué *maschi*, parce que l'adjectif suivant *inferociti* («déchaînés»), ou plus simplement *feroci* («féroces»), rend l'idée de la force, de la virilité de ces hommes. Pour traduire *tropel*, Carmignani préfère à *gruppo* («groupe») le terme *banda* («bande»), qui évoque mieux la fureur des jeunes hommes. Toury écrit : « Les traducteurs opèrent avant tout dans l'intérêt de la culture vers laquelle ils traduisent, non certainement en raison du texte de départ, en mettant ainsi entre parenthèses la culture dont le texte a tiré ses origines »¹⁰. Si le contexte socioculturel d'arrivée conditionne les stratégies de travail adoptées par le traducteur, le cas de *Cent'anni di solitudine* est emblématique : la version italienne du texte est systématiquement fonctionnelle à une lecture focalisée sur l'aspect «magique» apprécié par le public italien. Cicogna opère toute une série de glissements linguistiques sans aucune relation avec le texte de départ, des interventions visant à éveiller la merveille du lecteurs avec des effets étranges de genre différent, y compris néologismes absents dans l'original, et visant à l'immerger dans une atmosphère hors du temps, vaguement mythique, comme le recours à un lexique désuet et littéraire, appartenant à un registre plus élevé que celui de l'original. Voilà d'autres notes sur la plus ancienne traduction italienne, réalisée par Cicogna pour Feltrinelli. Commençons par le célèbre *incipit*.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendia si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio.

[Bien des années plus tard, devant le peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'avait conduit à faire connaissance avec la glace]

Dans cette période linéaire on introduit une variation de registre par rapport au texte original, en traduisant le verbe *llevar*, forme non marqué du lexique espagnol, par *condurre* («conduire»), au lieu du prévisible et plus commun *portare* («apporter»). Voyons la dernière traduction de Carmignani :

Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendia avrebbe ricordato quel pomeriggio remoto in cui suo padre l'aveva portato a conoscere il ghiaccio.

[Bien des années plus tard, devant peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'avait emmené faire connaissance avec la glace]

¹⁰ Cf. TOURY G., « Principi per un'analisi descrittiva della traduzione », in S. Neergard (éd.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1985.

On remarque le passage de la construction pronominale du verbe *ricordarsi* («se souvenir»), avec l'auxiliaire «être», à la forme transitive-active plus commune, avec l'auxiliaire «avoir», et la progression de l'adjectif *remoto* («lointain») de la fonction d'épithète, avant le nom, à celle d'attribut après *pomeriggio* («après-midi»), qui centre la valeur connotative temporelle. Toujours dans les premières pages nous notons des exemples analogues qui tendent à élever le registre du texte d'arrivée, attitude qui altère la nature basilaire du lexique du roman : *pitos/zufoli* (*fischietti*/«sifflets» des gitanes), *sabios/savi* (*sapienti*/les «savants» alchimistes), *chivos/capri* (*capre*/«chèvres»), *peste/paludismo* (*peste*/la «peste» qui atteint le messenger de José Arcadio Buendía), *devastado/consunto* (*devastato*/le visage de Amaranta «dévasté» par l'âge et les martyres), *envuelto/permeato* (*avvolto*/cet homme lugubre, Melquíades, «enveloppé» par un air triste), *gritos/strilli* (*urla*/les «hurlements» de plaisir de Amaranta Úrsula). En plus, Cicogna traduit «las huestes» avec *le osti*, forme désuète et littéraire pour «armée», qu'on pourrait traduire avec *truppe* («troupeaux»), mais que Carmignani rend par «i seguaci di suo padre» ~ «la suite (les disciples) du père de Aureliano Buendía» pendant le voyage de Riohacha au fleuve le long duquel surgira Macondo. Et là où on dit que Macondo est un pays «que se hundía sin remedio en el tremedal del olvido» (García Márquez 1967, p.48) on traduit «un paese che stava affondando senza rimedio [qui s'enfonçait sans remède] nell'aggallato della dimenticanza» (tr. it. 1968, p. 56). Alors que *tremedal* est un terme espagnol d'usage commun, *aggallato* en italien est une forme très désuète qui désigne un terrain marécageux, que Carmignani traduit avec «le sabbie mobili dell'oblio» ~ «les sables mouvants de l'oubli».

Un autre aspect qui contribue à élever le registre du texte italien en gênant sa compréhension, est le recours à quelques emprunts et de nombreux calques : emprunts, *ceiba*, *guayaba* («guaiava», végétal), *drill* (le tissu dont est faite l'uniforme de Aureliano), *idalga* («hidalg» Fernanda), *guajira*; calques, *aduraznado/duracinato* (*di pesca*/le ventre «de pêche» de Amaranta Úrsula), *ajedrezado/scaccheggiato* (*a scacchi*/le sol du salon «à carreaux» où entre Fernanda), *amelazados/melassati* (*coperti da una melassa* / les angles de la bibliothèque «couverts d'une mélasse» de toiles d'araignées, où entre Aureliano Babilonia), *animadversión/animavversione* (*avversione*/l'«adversion» de Aureliano Babilonia envers Gastón), *bija/bissa* (l'eau de *bixa*, arbuste sud-américain, que Santa Sofía de la Piedad apporte à Úrsula pour qu'elle se lave), *corregidor/correggitore*, que Carmignani laisse en espagnol, comme elle précise dans le glossaire publié en appendice à sa traduction, où *corregidor* est défini comme «un fonctionnaire nommé par le gouvernement, qui représentait la majeure autorité civile à l'intérieur d'une mairie». Les deux traducteurs ont employé l'emprunt *Niños-en-cruz* (pour lequel il n'existe pas un équivalent italien), définis comme «des amulettes, diffusées en Colombie, qui selon la superstition populaire assurent une grande force et protègent dans les rencontres physiques», qui font partie du bracelet en cuivre avec lequel réapparaît José Arcadio.

D'un côté Cicogna propose des solutions de registre élevé pour des termes non marqués, qu'il aurait pu traduire littéralement ; de l'autre il utilise une approche hyper-littérale dans les nombreux calques, en faisant recours à formes bizarres, souvent inventées et de difficile interprétation, en arrivant à des effets comiques, comme avec l'emploi de *compare* («compère») pour *compadre*, qui dans sa traduction récente Carmignani a laissé en espagnol. En effet, selon le *Nuovo Dizionario della Lingua Italiana Treccani 2017*, *compare* présente une nuance qui en empêche l'emploi pour *compadre* : «celui qui aide plus ou moins cachement quelqu'un dans une mauvaise action, dans une supercherie, ou est son complice dans des jeux de prestige, ou feint en sa faveur d'être un acquérant dans une vente», alors que le *Diccionario de la RAE* définit *compadre* : 1. parrain de baptême du fils ou du filleul d'une personne ; 2. père du filleul d'une personne ; 3. parrain du fils d'une personne dans le sacrement de la confirmation selon le rite catholique ; 4. ami ou connaissant de quelqu'un. Dans le premier cas il s'agit peut-être de choix peu conscients, dans le second cas ils pourraient être le fruit de la tentative d'accentuer l'exotisme du texte, comme le signale Varanini, en se référant au complexe des traductions italiennes du réalisme magique. Une interview du traducteur ne clarifie pas les objectifs poursuivis en traduisant *Cien años de soledad* :

Dans le cas de *Cent'anni di solitudine*, je me suis trouvé face à un jeu de rythmes, assonances, dissonances, concordances, radicaux, qu'il fallait respecter rigoureusement, avec de nombreux archaïsmes, si on ne voulait pas réduire le livre dans la version italienne à une pure séquence d'événements¹¹.

La seule donnée concrète que Cicogna fournit est le fait d'avoir eu à sa disposition seulement un mois de temps, même si cette information contraste avec ce qu'a dit plus tard Márquez : « J'ai travaillé beaucoup avec le traducteur italien et le traducteur français. Les deux traductions sont bonnes »¹². Le cadre se complique (ou se clarifie) grâce au témoignage de Valerio Riva, qui a fait connaître au public italien beaucoup d'écrivains latino-américains contemporains (Borges, Llosa), dont il s'est occupé pour Feltrinelli, maison pour laquelle il avait acheté en 1965 les droits du roman que Márquez écrivait à cette époque-là, qui aurait été *Cien años de soledad* :

[...] moi-même j'avais confié à Cicogna la traduction de *Cien años de soledad*, mais je m'étais trompé : le résultat a été déprimant. Nous avons dû le retraduire entièrement, mot à mot, Marcello Raboni et moi¹³.

Il va de soi que le public italien ne pouvait pas continuer à lire une traduction avec cette histoire et les caractères mis en relief. L'édition de 1968 était désuète : s'il est compréhensible qu'à cette époque, en l'absence d'une adéquate réflexion théorique, le niveau de conscience des traducteurs était réduit, et que les politiques éditoriales étaient des affaires qui se débrouillaient dans des cercles élitaires, il n'était pas acceptable que de nos temps on continuait à proposer dans les bibliothèques des textes conditionnés par des préjugés linguistiques et des ingénuités traductives¹⁴.

Comparons une phrase de l'*explicit* de l'original et de la première version italienne :

estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres

era previsto che "la città degli specchi (o degli specchietti)" sarebbe stata spianata dal vento e bandita dalla memoria degli uomini

[il était prévu que la ville des miroirs (ou des petits miroirs) aurait été nivelée/aplanie par le vent et bannie de la mémoire des hommes]

Ici le traducteur commet une grave faute, en confondant *espejismo*, qui signifie « mirage » (it. *miraggio*) avec *espejuelo* qui signifie « petit miroir » (it. *specchietto*). Lisons la dernière traduction :

era previsto che la città degli specchi (o dei miraggi) sarebbe stata rasa al suolo dal vento ed esiliata dalla memoria degli uomini

[il était prévu que la ville des miroirs (ou des mirages) aurait été rasée au sol par le vent et exilée de la mémoire des hommes]

La dernière traductrice substitue à la forme technique *spianata* (« aplanie », « nivelée »), la locution *rasa al suolo* (« rasée au sol ») référée à « la ville des miroirs (ou des mirages) ». La réflexion contrastive sur *Cien años de soledad* et sa première version italienne, conduite par la traductrice Ilide Carmignani, a donc mis en évidence comme, à travers une série de petits glissements lexicaux, la traduction arrive à offrir une lecture plus « magique » et moins « réaliste » dudit réalisme magique de l'original, une lecture fonctionnelle aux attentes de la culture d'accueil¹⁵. Selon Varanini *Cien años de soledad*, le roman-qui-manquait, le livre dont avait besoin mai 1968, lu immédiatement par nos

¹¹ L'interview, publiée dans *Uomini e libri* (décembre, 1968), est aujourd'hui consultable en ligne sur le site: http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1614&id_speclibro=1040

¹² GARCÍA MÁRQUEZ G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Cinco Estrellas, 83), Bruguera, Barcelona 1982.

¹³ Cf. RIVA V., *Autore e traduttore*, in J. Lezama Lima, Paradiso, Rizzoli, Milano 1990.

¹⁴ Cf. BLINI L., *Cien años de soledad : lingua, stile e implicazioni traduttive*, in FAVA FR., *Tradurre un Continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013.

¹⁵ Cf. CARMIGNANI I., « La complessità del significato lessicale nella traduzione letteraria », in Bertuccelli-Papi M. - Cappelli - Masi (éds.), *Lexical Complexity: Theoretical Assessment and Translational Perspectives*, Plus, Pisa 2007.

parents mais déjà lus aussi par nos enfants, devenu rapidement un classique, est moins magique et moins tropical¹⁶ qu'on ne le croie d'habitude. Selon Lorenzo Blini, traduire *Cien años de soledad* est facile, la linéarité et la simplicité technique du roman sont telles qu'elles sont immunes à beaucoup des possibles dégâts des traductions. Grâce à cela l'« accessibilité illimitée » que Vargas Llosa¹⁷ attribue à *Cien años* est devenue telle dans le monde entier. Relativement à la traduction italienne, la version de Cicogna est loin d'être parfaite et a désormais cinquante ans, un laps de temps suffisant à faire en sorte que les versions traduites vieillissent plus que les textes originaux¹⁸. Mais nous n'avons pas été condamnés à cent ans de solitude, parce que les éditeurs italiens ont été capables, responsables et magnanimes, et nous ont permis d'avoir, à la différence de l'extirpe des Buendía, une deuxième opportunité sur la terre.

3. Réactions critiques en Italie

Dans *Cien años de soledad*, Gabo était arrivé à unir complexité intellectuelle et transparence, richesse linguistique et lisibilité, en obtenant peu à peu la renommée d'écrivain trop facile et populaire, ou au contraire, trop baroque et affecté. C'est peut-être à cause de cela que des lecteurs hostiles ne lui sont jamais manqués, même en Italie. Calvino, p. ex., n'a pas aimé *Cien años*, à cause du vocabulaire jugé trop populaire et du style parfois colloquial, et c'est Pasolini qui a écrit :

Un autre lieu commun (il paraît) est celui de considérer *Cien años de soledad* de García Márquez comme un chef-d'œuvre. Cela me semble simplement ridicule. Il s'agit du roman d'un scénographe ou d'un costumier, écrit avec grande vitalité et gaspillage de traditionnel maniérisme baroque latino-américain, prêt à l'emploi d'une grande maison cinématographique américaine. Les personnages sont tous des mécanismes inventés parfois avec habileté par un metteur en scène : ils ont tous les « tics » démagogiques destinés au succès spectaculaire [...] Márquez est sans aucun doute un moqueur charmant, s'il est vrai que les sots sont tombés dans son piège. Mais il lui manque les qualités de la grande mystification [...] : les qualités que possède, pour faire un exemple, Borges (ou, plus en petit, Tommasi di Lampedusa, si *Cien años de soledad* évoque un peu *Il Gattopardo* pour les équivoques qu'il a suscitées dans le secteur du monde qui décrète les succès littéraires)¹⁹.

Goffredo Fofi, auquel au début *Cien años* était semblé un chef-d'œuvre, après quelque temps a changé d'avis, en affirmant que García Márquez « a seulement fait une synthèse presque postmoderne de tous les mythes créés par les grands auteurs de la littérature latino-américaine »²⁰. Mais à ce point pour nous il est facile de répliquer en paraphrasant Gadda, selon lequel « le cri-mot d'ordre « baroque c'est Márquez ! » pourrait se commuter dans le plus raisonnable et tranquille « baroque c'est le monde ». Gabriel García Márquez a essayé de nous rendre ce monde avec ses complexes merveilles et ses intriquées misères, en suivant, comme l'a écrit Claudio Fava « une idée d'écriture qui vient de loin et qui mène loin. Qui garde des passions. Qui enquête des douleurs. Qui promet des couleurs »²¹.

Le socio-anthropologue Francesco Varanini décrit le style marquézien comme « une machine rhétorique codifiée, facile à monter et démonter » et cherche à en révéler les secrets : redondance, centralité de l'adjectivation, abus d'effet comme manifestation d'autorité, exotisme comme justification de l'absurde et du grossier, intertextualité autoréférentielle, exclusion de chaque valeur émotionnelle. Il reconnaît le caractère exceptionnel de *Cien años de soledad*, qu'il définit « le roman

¹⁶ Cf. BLINI L., *Cien años de soledad : lingua, stile e implicazioni traduttive*, in FAVA FR., *Tradurre un Continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013.

¹⁷ Cf. VARGAS-LLOSA, M., *Cien años de soledad. Realidad total, novela total*, in GARCÍA-MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Alfaguara, Madrid [1967] 2007, pp. 25-58.

¹⁸ Cf. BLINI L., *Cien años de soledad : lingua, stile e implicazioni traduttive*, cit., Sellerio, Palermo 2013.

¹⁹ Cf. PASOLINI P.-P., *Louis-Ferdinand Céline, Il castello dei rifugiati. Gabriel García Márquez, Cent'anni di solitudine. Giuseppe Berto, Oh, Serafina!*, in *Descrizioni di descrizioni* (1979), édité par Chiarocossi Gr., Garzanti, Milano 1996.

²⁰ Cf. ARPAIA B., *Gabriel García Márquez e l'Eldorado della solitudine*, « Repubblica », Roma, 7 juin 2017, http://www.repubblica.it/venerdi/libri/2017/06/07/news/gabo_1_eldorado_della_solitudine_corto/

²¹ Cf. ARPAIA B., *Introduzione. Barocco è il mondo*, in GARCÍA MÁRQUEZ G., *Opere narrative*, édité par Campra R., (I Meridiani), Mondadori, Milano 2004, vol. II.

qui manquait », « le livre nécessaire », une œuvre révolutionnaire dont la deuxième traduction publiée, l'italienne, paraît en mai 1968, en coïncidence avec le début, à Berkeley et à Paris, de la plus importante révolution socioculturelle du XX^e siècle. Et pour Varanini « Gabo est la personne adéquate ; l'écrivain dont nous avons besoin. Il est le seul vertueux, le jongleur d'un village lointain ». Donc le García Márquez « historiquement nécessaire », celui qui marque l'histoire de la littérature, est pour Varanini l'héritier des ménestrels, et cela grâce au fait qu'« heureusement il ne savait pas bien écrire. Il savait raconter d'une seule façon : l'entraînante et ingénue manière des narrateurs oraux »²². García Márquez ménestrel pour Varanini, scénographe-costumier pour Pasolini, deux lectures sémiotiques de son succès réunies par une approche critique²³.

Cependant des jugements positifs sur l'œuvre de Márquez ne sont pas manqués parmi les critiques italiens. A l'intérieur du *boom*, García Márquez est devenu l'emblème plus exhaustif de « lo latinoamericano ». En 1944 il écrit le premier paragraphe de *La Casa*, antécédent de *Cien años*, dont en 1965 il rédige le premier chapitre entier, et en 1969 il reçoit en Italie le Prix Chianciano. La popularité de García Márquez en Italie connaît son apogée au moment de l'assignation du Prix Nobel au colombien. Dans les journaux italiens du 22 octobre 1982 on lisait : « Chronique d'un Nobel annoncé », « Biographie d'un Nobel annoncé ». L'information proportionnée par ces journaux souligne le sens politique du choix. *Il messaggero*, par ex., dit : « La majeure reconnaissance littéraire honore un écrivain qui représente l'une des pointe plus aigues de l'intelligence progressiste de l'Amérique Latine » (Mario Lunetta). Seulement ensuite apparaît la justification littéraire, identifiée dans le « talent métaphorique, le savoir (faire) technique ». Il n'est pas surprenant que les journaux dédient presque le même espace à Borges, exclu pour les raisons politiques opposées. Dans la page que *L'Unità* (journal du parti communiste de l'époque) consacre à l'événement, figure une photo de l'écrivain argentin avec le titre : « Et Borges espère... ». Le titre de *La Stampa* est encore plus polémique : « Borges défait encore une fois... ». Ou bien, en insistant sur l'aspect de *best seller*, *La Repubblica* en profite pour se faire publicité : « L'auteur de *Cien años de soledad* a obtenu la reconnaissance la plus élevée pour la littérature. De son célèbre roman on a vendu cinq millions d'exemplaires. A partir d'aujourd'hui il commence sa collaboration avec *Repubblica* »²⁴.

4. « *El cumpleaños del libro* »

La dénonciation de l'exploitation, de l'injustice, de la violence, de la fraude s'intègre dans la fiction totale du livre, qui est aussi une allégorie de la solitude du protagoniste et des autres personnages. Ce magicien a converti le parler magique de ses grands-parents dans le langage vertigineux de *Cien años*. Dans un moment où le roman français, italien, anglais, étasunien semblent incapables de tracer rien d'autre que des destins individuels, l'horreur de l'aliénation de l'homme contemporain, le roman latino-américain est le seul qui a la force et l'imagination suffisantes pour traiter ce thème de tous dans le contexte très vaste d'une extirpe et d'un monde²⁵.

En Japon comme en Turquie, en Italie comme en Russie, tout le monde a commencé à s'identifier avec ces guerres inutiles, obstinées à récupérer l'innocence, et dans ces amours absurdes, consacrées à repeupler le monde. C'est la force de la vie sur la mort, comme l'a souligné García Márquez dans son discours de Stockholm au moment de recevoir le Prix Nobel en 1982, qui a permis que l'enrichissant dialogue de la culture colombienne, à niveau international, soit toujours

²² Cf. VARANINI F., *Viaggio letterario in America Latina*, IPOC, Milano [1988] 2010.

²³ Cf. BLINI L., *Cien años de soledad : lingua, stile e implicazioni traduttive*, in FAVA FR., *Tradurre un Continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013.

²⁴ Cf. CAMPRA R., *Gabriel García Márquez. Un itinerario de lectura*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome I.

²⁵ Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL E., *La hazaña de un escritor*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 771), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome II.

plus large et fructifère. Les européens, grâce à *Cien años de soledad*, ont su qui étaient vraiment les colombiens et ont pu constater que, grâce à des livres comme celui-ci, ils étaient plus humains²⁶.

5. « Une seconde opportunité » : l'édition du cinquantenaire
Le chef-d'œuvre de Márquez moins exotique et plus concret

En occasion des cinquante ans de la publication de *Cien años de soledad*, la maison d'édition Mondadori a confié la nouvelle traduction du chef-d'œuvre à Ilide Carmignani, traductrice lucquoise, la voix italienne de Borges, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Roberto Bolaño, Almudena Grandes et depuis toujours de Luis Sepúlveda. L'édition du cinquantenaire a paru en juin 2017 et a déjà connu un remarquable succès de critique et de vente. Il y a douze ans Ilide Carmignani avait retraduit *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* et, tout de suite, il lui est résulté évident l'élan vers l'exotisme des traductions italiennes des écrits de García Márquez, strictement lié à l'«esprit du temps». En plus, elle a constaté le recours à un italien «vieilli», un peu désuet. L'italien littéraire employé était le toscan et même pour la traductrice, qui est toscane, résultait un peu dépassé (ex. *matarife* [fr. abatteur, massacreur] référé au docteur Noguera ~ *beccaio* [tosc. 1968] ~ *macellaio* «boucher», 2017). Dans la nouvelle traduction, en revanche, nous lisons un nouveau livre pour langage, rythme, lexicque. Mais il ne faut pas sous-évaluer l'importance du travail de Cicogna, traducteur actif dans les années 1960-1970, qui a offert à l'Italie les aventures de James Bond, avant de passer aux romans en langue espagnole. Quand *Cien años de soledad* lui est arrivé, en Europe García Márquez n'était pas encore connu. C'est l'auteur même qui l'admet dans les lettres publiées comme appendice à la nouvelle édition du roman : il n'aurait pas imaginé d'obtenir un tel succès avec ce roman, Márquez le souligne, en citant un épisode qui l'avait un peu troublé, en France. Lors de la présentation du roman, les critiques lui demandent combien d'enfants à la queue de cochon naissent moyennement en Amérique Latine ; lui il répond de façon ironique : « Bon... moyennement... »²⁷.

Dans l'espoir de rendre le livre plus séduisant pour le lecteur italien, Cicogna utilise toujours les synonymes plus étranges pour les mots. Un exemple : Márquez appelle *médanos* les bas-fonds marins ; Cicogna le traduit par *sirti*, terme littéraire que presque personne ne connaît, alors que Carmignani le rend par le plus commun *secche*/les «sèches» de Singapour où serait mort Melquíades, comme on aurait compris tout de suite après parce que « su cuerpo había sido arrojado en el lugar más profundo del mar de Java » ~ tr. it. 1968 « il suo corpo era stato gettato nel luogo (punto), 2017) più profondo del mare di Giava » [son corps avait été jeté dans le lieu (point), 2017) plus profond de la mer de Java]. Tout cela engendre la conviction que García Márquez ait écrit un livre étrange, surréel ; au contraire c'est un livre concret. Afin d'aider le lecteur italien qui en 1968 émigrerait mais ne voyageait pas beaucoup, toute une série de termes, qui sont liés à la réalité de la Colombie, sont «domestiqués» pour ainsi être plus compréhensibles. P. ex. les *alcaravanes*, oiseaux selvatiques qui en italien sont appelés *occhioni* et en français «échassiers», avec Cicogna deviennent *galline* («poules»), de telles sorte que le lecteur italien les associe à un animal connu. Il adopte la même approche pour les aliments : le *sancocho*, que, dans son glossaire, Carmignani définit comme « une soupe typique à base de viandes et légumes tels que manioc, maïs, patates douces », devient simplement de la viande de poules à l'étouffée (*stufato*), que prépare Alfonso. Mais aujourd'hui nous savons que respecter avec la traduction la littérature autre, signifie respecter aussi les éléments culturels, ne plus être euro-centriques. Dans ce sens, dans la nouvelle traduction il y a eu un travail de restitution du livre²⁸.

²⁶ Cf. SAMPER PINTANO E., *El cumpleaños del libro*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entrebierda, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome I.

²⁷ Cf. BONUCCELLI I., *Il capolavoro di Marquez meno esotico e più concreto*, « il Tirreno », Toscana, 15 juin 2017, <http://m.iltirreno.gelocal.it/regione/2017/06/15/news/il-capolavoro-di-marquez-meno-esotico-e-piu-concreto>.

²⁸ Cf. BONUCCELLI I., *Il capolavoro di Marquez meno esotico e più concreto*, « il Tirreno », 15 juin 2017.

Ilide Carmignani a réalisé sa traduction sur l'édition critique du roman établie par la Real Academia et les Académie de la Langue espagnole avec García Márquez, en 2007, en occasion des 80 ans de l'auteur, des quarante ans de la première édition et des vingt-cinq ans du Prix Nobel. On a comparé toutes les éditions existantes du roman et on a produit l'édition définitive. Le même Márquez a effectué des interventions de nature stylistique relatives au lexique, surtout l'adjectivation, à la construction syntaxique et à la ponctuation. Carmignani, qui a essayé de rendre le langage musical de Gabo²⁹, a dit que traduire aujourd'hui García Márquez est plus simple qu'il y a cinquante ans, parce qu'on dispose d'un gros glossaire, qui explique le signifié exact des variantes régionales de l'espagnol utilisées dans le roman (voix avant tout latino-américaines, colombiennes, mexicaines, puis boliviennes, salvadoriennes et vénézuéliennes) et des dits «culturèmes» (mots intimement liés à la réalité spécifique dont naît le texte, appartenant aux domaines de la faune, de la flore, de la gastronomie), mais aussi le sens concret qu'un certain nombre de termes et locutions idiosyncratiques acquièrent sur la page, néologismes compris. Tel glossaire constitue une ressource précieuse pour dénouer les éventuelles doutes d'interprétation qui surgissent en lisant l'original face aux « absurdités des grand-mères, avec leurs archaïsmes, localismes, tour de mots, idiotismes, mais aussi leur lyrisme spontané et le pathétique sérieux des documents historiques », comme Gabriel García Márquez décrit la langue du roman dans une lettre à Plinio Apuleyo Mendoza (27 juillet 1966). Mais la grandeur de Márquez est sa capacité de créer un ensemble nouveau, de grande complexité, en unissant un substantif et un adjectif d'usage commun. C'est la simplicité qui devient extraordinaire, en somme. Grâce à la musique du langage, Gabo construit toutes les phrases du roman, en mettant à la fin l'élément plus expressif, un peu comme dans le sonnet classique, où le point culminant final sert à justifier tout ce qui vient avant. L'écrivain utilise le même stratagème, et il a fallu beaucoup de soin pour maintenir ce rythme, parce qu'en italien et en espagnol les parties de la phrase ne sont pas toujours situées dans la même position. Pour maintenir cette danse, la traductrice admet avoir un peu forcé l'italien³⁰, mais si nous nous laissons transporter par la lecture, nous arrivons à la fin du livre dans l'espace d'une nuit.

6. D'innombrables lectures possibles pour les lecteurs italiens

Dès maintenant, même pour les italiens, *Cien años de soledad*, dépourvu d'inexistants «baroquismes», sera un roman moins classifiable sous la paresseuse étiquette de «réalisme magique» et García Márquez sera moins envisageable selon cette image d'écrivain fantastique ou exotique, dont il a tenté en vain de se libérer. Parce que Gabo n'est pas le responsable de notre désir de domestiquer l'altérité du Nouveau Continent et de le transformer dans un monde d'inoffensifs rêveurs se promenant parmi prodiges, bananes, mangroves. Lui, il s'est limité à écrire des romans soi-disant «réalistes», pénétrés d'histoire et de pouvoir, qui ont révolutionné notre façon de regarder la réalité, en nous offrant une lecture moins réductionniste et cartésienne, en substituant à notre conception du temps et de l'espace, stupide et linéaire, une vision plus complexe. Il s'est limité à fondre l'amour pour le plot du grand roman bourgeois et du feuilleton du XIX^e siècle, avec le goût pour l'expérimentalisme linguistique et la richesse syntaxique et lexicale des Siècles d'Or espagnols³¹. Il nous a offert une idée de littérature qui est encore vivante à cinquante ans de distance et dont nous avons encore besoins.

Dans « Il Mattino » de Naples, Montesano a centré le poids de la traduction dans la réception d'une œuvre et l'importance de restituer l'original tel qu'il est, non comme nous voudrions narcissiquement qu'il soit (en Amérique Latine on va en vacances, plus elle est exotique plus elle est amusante). En fait, les lecteurs italiens se souviennent de Remedios la bella qui monte aux cieux et

²⁹ Cf. BONUCCELLI I., *Il capolavoro di Marquez meno esotico e più concreto*, « il Tirreno », 15 juin 2017.

³⁰ Cf. *I segreti della traduttrice* : « Così ho provato a restituire il linguaggio musicale di Gabo », « Il Tirreno », Lucca, 15 juin 2017, <http://iltirreno/regione/2017/06/15/news/cosi-ho-provato-a-restituire-il-linguaggio-musicale-di-gabo>.

³¹ Cf. ARPAIA B., *Gabriel García Márquez e l'Eldorado della solitudine*, « Repubblica », Roma, 7 juin 2017, http://www.repubblica.it/venerdi/libri/2017/06/07/news/gabo_1_eldorado_della_solitudine_corto/

presque personne ne se souvient de l'armée qui tire sur les ouvriers en grève, mais le roman partage les personnages entre ceux qui se souviennent du massacre et ceux qui l'ont oublié, et García Márquez disait qu'il était né une année avant la grève justement pour que tout le monde s'en souvienne. Cinquante années sont passées et une traduction moins «euro-centrique» ne peut qu'exalter l'art affabulateur de *Cien años de soledad*, en effaçant la désagréable sensation de Pasolini qu'il s'agissait « du roman d'un metteur en scène ou d'un costumier »³².

La traduction de Carmignani montre un emploi conscient et déjà postmoderne d'une matière folklorique radiographiée selon les façons de la littérature moderne : c'est-à-dire que nous retrouvons l'écrivain Márquez sans le confondre avec l'air exotique qui a contribué équivoquement à le rendre célèbre ; nous avons la sensation de lire un italien qui n'a presque rien du ton d'une traduction, et nous percevons pleinement l'art du colombien. L'histoire de Aureliano Buendía et de Macondo n'est plus une histoire normale, parce que chaque lecteur enthousiaste en a donné sa version, comme si d'un roman on avait tiré millions de films. La question est que *Cien años de soledad* est le livre de chaque lecteur à cause d'une particularité, une caractéristique que seulement quelques livres possèdent : sa nature mythologique. C'est la matière même dont est fait *Cien años* qui permet à chacun de le modeler comme il préfère, de tourner «son» film qui ne ressemble pas à celui des autres. L'une des choses les plus surprenantes de cette nature mythologique de *Cien años de soledad* est le fait que le roman englobe dans sa structure les plus modernes techniques de composition, des techniques qui dans d'autres cas éloignent les lecteurs, mais qui dans ce cas ont été tellement absorbées par la nature mythique qu'elles résultent invisibles : c'est quelque chose que chaque écrivain rêve et qui rarement se réalise, c'est-à-dire la rencontre entre le niveau auquel arrive l'écriture et le haussement automatique du niveau de compréhension du lecteur. Dans une des lettres de Márquez publiées dans cette nouvelle édition, l'écrivain «explique» le seul mystère qu'il y a à trouver dans l'écriture, et dit qu'à un certain point le roman lui a enseigné comme il devait l'écrire : « le roman même m'a enseigné à l'écrire chemin faisant »³³. Voilà l'essentiel sur l'écriture dit en bref, et valable pour n'importe quelle œuvre ; parce que cette phrase souligne l'élément improvisé de l'écriture, qui construit son parcours avec ce qu'elle trouve sur sa route : fidèle et infidèle à son point de départ, fidèle et infidèle à sa logique. En plus, il y aurait à parler longtemps d'un autre élément qui aujourd'hui apparaît très évident : l'élément cervantin, qu'on dirait justement lié au génie de la langue castillane, un élément dans lequel le comique accompagne continuellement le dramatique, le pathétique, le grotesque, le cruel, le fantastique³⁴, en créant autour du récit cette atmosphère sans temps qui tire ses origines peut-être du *Satiricon* de Pétrone et qui, à travers Rabelais et Cervantes, a engendré le roman moderne.

7. Conclusion

Les choix de la plus ancienne traduction italienne peuvent étonner aujourd'hui, mais en réalité s'il y a cinquante ans Enrico Cicogna, en traduisant le roman d'un jeune et inconnu écrivain colombien, fruit d'un monde presque également inconnu, s'est concédé quelques libertés, il l'a fait certainement dans le but de l'approcher de son lecteur et de le lui faire accepter. Traduire aujourd'hui *Cien años de soledad* signifie s'approcher de l'exemple le plus élevé d'un domaine littéraire bien connu, d'un grand classique entré depuis longtemps dans le canon avec son patrimoine de bibliographie critique et d'éditions, qui exige qu'on le rende au lecteur italien avec tout le respect et la dévotion possibles. Nous célébrons cette première moitié de siècle d'un roman impair avec l'unique fête que la littérature permet : la nouvelle lecture, la relecture.

³² Cf. PASOLINI P.-P., *Louis-Ferdinand Céline, Il castello dei rifugiati. Gabriel García Márquez, Cent'anni di solitudine. Giuseppe Berto, Oh, Serafina!*, in *Descrizioni di descrizioni* (1979), édité par Chiarocossi Gr., Garzanti, Milano 1996.

³³ Cf. GARCÍA MÁRQUEZ G., *Gabo racconta la nascita del libro*, in G. M. G., *Cent'anni di solitudine*, tr. it. par Carmignani I., (Oscar, 23), édition du cinquantenaire 1967-2017, Mondadori, Milano 2017, pp. 361-378.

³⁴ Cf. MONTESANO G., *Márquez ritorna vestito di nuovo*, « Il Mattino », Napoli, 26 juin 2017.

8. Bibliographie

Éditions des œuvres :

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid [1967] 1991.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cent'anni di solitudine*, tr. it. par Cicogna E., Feltrinelli, Milano 1968.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cent'anni di solitudine*, tr. it. par Carmignani I., (Oscar, 23), édition du cinquantenaire 1967-2017, Mondadori, Milano 2017.

Textes critiques :

ARPAIA B., *Introduzione. Barocco è il mondo*, in GARCÍA MÁRQUEZ G., *Opere narrative*, édité par Campra R., (I Meridiani), Mondadori, Milano 2004, vol. II.

ARPAIA B., *Gabriel García Márquez e l'Eldorado della solitudine*, « Repubblica », Roma, 7 juin 2017, http://www.repubblica.it/libri/2017/06/07/news/gabo_eldorado_della_solitudine_corto/

BLINI L., *Cien años de soledad : lingua, stile e implicazioni traduttive*, in FAVA FR., *Tradurre un Continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013.

BONUCCELLI I., *Il capolavoro di Marquez meno esotico e più concreto*, « il Tirreno », Toscana, 15 juin 2017, <http://m.iltirreno.gelocal.it/regione/2017/06/15/news/il-capolavoro-di-marquez-meno-esotico-e-piu-concreto>.

BUEGESS A., *Macho en clave menor*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome II.

CAMPRA R., *Gabriel García Márquez. Un itinerario de lectura*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome I.

CARMIGNANI I., « La complessità del significato lessicale nella traduzione letteraria », in Bertuccelli-Papi M. - Cappelli - Masi (éds.), *Lexical Complexity: Theoretical Assessment and Translational Perspectives*, Plus, Pisa 2007.

DRESSLER W. - MERLINI-BARBARESI L., *Morphopragmatics*, de Gruyter, Berlin 1994.

FERNÁNDEZ-BRASO M., *La soledad de Gabriel García Márquez (Una conversación infinita)*, Planeta, Barcelona 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Cinco Estrellas, 83), Bruguera, Barcelona 1982.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Los pobres traductores buenos*, in G. M. G., *Notas de prensa 1980-1984*, Mondadori, Madrid 1991, 21 juillet 1982, pp. 290-292.

GARCÍA MÁRQUEZ G., *Gabo racconta la nascita del libro*, in G. M. G., *Cent'anni di solitudine*, tr. it. par Carmignani I., (Oscar, 23), édition du cinquantenaire 1967-2017, Mondadori, Milano 2017, pp. 361-378.

Interview à Gabriel García Márquez, in *Uomini e libri*, décembre 1968,
http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1614&id_speclibro=1040

I segreti della traduttrice : « *Così ho provato a restituire il linguaggio musicale di Gabo* », « Il Tirreno », Lucca, 15 juin 2017, <http://iltirreno /regione/2017/06/15/news/cosi-ho-provato-a-restituire-il-linguaggio-musicale-di-gabo>.

JOSET J., *Introducción*, in GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid 1991.

MONTESANO G., *Márquez ritorna vestito di nuovo*, «Il Mattino», Napoli, 26 juin 2017.

PASOLINI P.-P., *Louis-Ferdinand Céline, Il castello dei rifugiati. Gabriel García Márquez, Cent'anni di solitudine. Giuseppe Berto, Oh, Serafina!*, in *Descrizioni di descrizioni* (1979), édité par Chiarocossi Gr., Garzanti, Milano 1996.

RIVA V., *Autore e traduttore*, in J. Lezama Lima, *Paradiso*, Rizzoli, Milano 1990.

RODRÍGUEZ MONEGAL E., *La hazaña de un escritor*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome II.

SAMPER PINTANO E., *El cumpleaños del libro*, in AAVV, *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, compilation et prologue de Cobo Borda J.-G., édition dirigée par García Núñez L.-F., (La Granada Entreabierta, 77), Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995, tome I.

TOURY G., « Principi per un'analisi descrittiva della traduzione », in S. Neergard (éd.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1985.

VARANINI F., *Viaggio letterario in America Latina*, IPOC, Milano [1988] 2010.

VARGAS-LLOSA, M., *Cien años de soledad. Realidad total, novela total*, in GARCÍA-MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Alfaguara, Madrid [1967] 2007, pp. 25-58.

Dictionnaires consultés :

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Madrid 2001²², 2 tt.

Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana 2006, editado por G. Patota, De Agostini-Garzanti Linguistica, Novara-Milano [1987] 2005⁹.

MARÍA MOLINER (éd.), *Diccionario de uso del español*, version électronique en Cd-Rom, Gredos, Madrid [1972] 2000²⁵.

TAM L., *Dizionario Spagnolo Italiano. Diccionario Italiano Español*, edité par Bonacina A. - Fani A., Hoepli, Milano [2000] 2004⁴.

Treccani 2017. Nuovo Dizionario della lingua Italiana, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2017, 3 vols.

ZANICHELLI/VOX. *Lo Spagnolo minore. Dizionario Spagnolo Italiano Italiano Spagnolo*, edité por Edigeo, Zanichelli, Bologna [2002] 2004³.