

Tradurre i cromonimi: dal *cerveza* al mare color del vino

Maria Cristina SECCI
Università degli Studi di Cagliari

Riassunto

Il contributo, oltre a ricomporre la mappa dei principali studi sul colore a partire dal dibattito nel XIX secolo attorno al “mare colore del vino” di Omero, presenta considerazioni attorno alla traduzione e traducibilità dei cromonimi in testi letterari attraverso esempi tratti dalla versione italiana de *El testigo* del messicano Juan Villoro.

Parole chiave: traduzione letteraria, cromonimo, colore, Juan Villoro, lingua spagnola.

Abstract

The present contribution, besides recreating the map of the main studies on color, starting from the the 19th-century debate about Homer’s “wine-dark sea”, focuses on the translation and translatability of chromonyms in literary texts through examples taken from the Italian version of *El testigo* by Mexican writer Juan Villoro.

Keywords: literary translation, chromonym, color, Juan Villoro, Spanish language.

1. TRADURRE IL COLORE

Se tradurre letteratura vuol dire predisporre a colmare una distanza, sarà bene cominciare il viaggio con un buon bicchiere. Secondo Italo Calvino tra i romanzi, come tra i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli lo fanno male: “una cosa è bere un vino nella località della sua produzione e altra cosa è berlo a migliaia di chilometri di distanza” (Calvino, 1995: 1825).

L’autore di *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* si riferiva alla letteratura tradotta, ma a quale vino avrà pensato: a un rosso o a un bianco? E poi perché chiamiamo *bianco* un vino che non lo è? Nonostante il bianco sia il colore sfacciato del pudore, come sosteneva Tommaso Landolfi (1982: 108), qui non si tratta di un *chiste colorado*, vale a dire di una battuta oscena (*in vino veritas*, l’attributo *colorado* in alcune varianti di spagnolo rimanderebbe inequivocabilmente a un rosso, perché ai tempi dell’antica Roma *coloritus* era utilizzato come sinonimo di *ruber*). Per rimanere in tinta, potremmo a questo punto ripescare la gradazione –se non etilica, cromatica– di *concho de vino*, che descrive la tonalità rossa del sedimento (in quechua: *concho*) rimasto sul fondo di una bottiglia, fino ad arrivare al filo rosso che attraversa questo articolo, in sostanza il vinaccia in cui Omero, saltando di sana pianta il blu, sembrava riconoscere il mare.

Al di là dei giochi di colore, nel processo traduttivo, il cromonimo svela la propria complessità e regala qualche cruccio a chi traduce. Capita che quest'ultimo si senta tra la spada e la parete sapendo che, da un lato il cervello tende a normalizzare l'informazione cromatica sulla base dell'esperienza e che, dall'altro la nostra lingua chiama 'bianco' il vino giallo, definisce 'nera' anche la pelle marrone e dà del 'rosso' a un pesce arancione. Effettivamente è noto che questo colore, in Italia e da questo lato del mondo, prima dell'introduzione dell'agrume corrispondente, era percepito come una sfumatura del rosso, il che spiega anche espressioni come "capelli rossi" (cfr. Morando, 2016).

E poi, molti colori nella lingua verso cui si traduce, proprio non ci sono.

1.1 LETTURE E STRATEGIE BLU

A soccorso di suddetti impicci potrebbero intervenire approfondimenti e letture di vario tipo da usarsi come rassicuranti citazioni. I colori, la loro percezione e denominazione, sono stati oggetto di dibattito fin dai filosofi naturalisti dell'antica Grecia e ancora oggi sono studiati su diversi fronti che ne approfondiscono le definizioni fisiche e linguistiche, il valore simbolico e connotativo, i risvolti sociali e culturali.

Nel 1921, durante la prima di una serie di conferenze sul tema, Rudolf Steiner ricordava che i colori non dovrebbero essere d'interesse solo per il fisico, ma anche per "lo psicologo, l'investigatore dell'anima e anzitutto l'artista" (Steiner, 2018: 19). Effettivamente, nonostante non sia ancora del tutto chiara la mappa dei circuiti tra vista e lingua, alla bibliografia sul colore contribuiscono (tra gli altri) antropologi, sociologi, ovviamente linguisti e indubbiamente traduttrici e traduttori. Tale pluralità di apporti e prospettive è facilmente spiegabile dal fatto che i colori –almeno quelli basici– sono un elemento sostanzialmente presente in ogni cultura e lingua, dunque come tale rappresentano un fertile territorio in cui approfondire attributi, universali linguistici ma, come vedremo poco più avanti, anche diversità e peculiarità.

La sterminata bibliografia non risolverebbe però quei casi in cui, per esempio, il traduttore esita tra il blu, l'azzurro o il celeste, potendoli considerare sinonimi oppure un iperonimo con i relativi iponimi.

Qualche problema se l'era posto al riguardo anche lo stesso Calvino per la traduzione del titolo del romanzo di Raymond Queneau, *Les fleurs bleues* ("la scelta di 'blu' anziché 'azzurri' m'era parsa più scattante e queneauiana"). Il nostro ebbe modo di consultare in fase di traduzione Queneau sul misterioso senso del titolo in rapporto al libro: "Mi spiegò il significato francese dell'espressione, che indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta". Il romanzo, che alla prima lettura gli era parso intraducibile ("il piacere continuo della lettura non poteva separarsi dalla preoccupazione editoriale"), ben presto cominciò a coinvolgerlo: "mi tirava per il lembo della giacca, mi chiedeva di non abbandonarlo alla sua sorte, e nello stesso tempo mi lanciava una sfida, mi provocava a un duello tutto finte e colpi di sorprese" (Calvino, 2019: 265-266; 270-271).

Inoltre, durante questa contesa, nella regione dei blu e non solo, sarà bene mettere in guardia chi traduce del rischio di trovarsi esposti alla malinconia descritta da Franco Nasi, che prende all'improvviso e pervade d'un forte senso di inadeguatezza e impotenza. Sintomo del contagio nel traduttore è il desiderio che la storia di Babele e della moltiplicazione delle lingue siano solo una leggenda: "Allora alla malinconia si accompagna un senso di nostalgia per una lingua primigenia dove i colori con tutti i loro significati sono gli stessi colori per tutti" (Nasi, 2008: 8-9).

Ma che fare in mancanza della lingua primigenia?

1.2 ETIMOLOGIA E PRESTITI

Sulle tracce di una strategia traduttiva, una riflessione di carattere etimologico potrebbe far emergere una soluzione o almeno fornire un suggerimento. A giudizio di André Martinet, in latino *color* va confrontato con *cul-* di *occulere* e con *cel-* di *celare* "nascondere". In fondo, i cromonimi spesso risalgono a termini che si riferiscono a una superficie o copertura, al piumaggio e al pelo, o a vocaboli di oggetti caratterizzati: "il verde, per esempio, è il colore della vegetazione; l'inglese *green* e il tedesco *grün*, sono inseparabili da *grow* 'crescere', e così il latino *viridis*, dalla radice attestata nel lituano *veisti* 'propagare'" (Martinet, 1987: 273). Osservare dunque, studiare la superficie e l'interno, esplorare i dintorni.

Per una opportuna proprietà di linguaggio cromatico potrebbe poi anche risultare importante per chi traduce considerare i prestiti da altre lingue. Se prendiamo come esempio lo spagnolo cileno attuale, secondo Alba Valencia è possibile riscontrare diverse voci relative ai colori procedenti da lingue indoamericane come *chocolate* dal nahua, *maní* dal taíno, *Colo Colo* dal mapudungùn e, dal quechua, *lúcuma*, *palta*, *zapallo* oltre a *concho* a cui abbiamo già fatto riferimento. La studiosa riporta poi altri prestiti linguistici che in Cile arricchiscono il lessico: gli anglicismi *cian*, *caqui* e *mango*, gli italianismi *marengo*, *terracota*, *magenta*, *amareto*, il probabile germanismo *guinda* (Valencia, 2010: 156).

Vietato in ogni caso ignorare il peso dei termini di colore nell'approccio a lingue e culture diverse, visto che questo campo semantico-lessicale costituisce una delle illustrazioni preferite nelle tesi sull'immagine linguistica del mondo (Tokarski, 1995: 9). Ci si potrebbe domandare a questo punto: culture e lingue distinguono gli stessi colori? A tal proposito, André Martinet sostiene che, contrariamente a quel che si pensa, la distinzione dei colori non sia un dato naturale. L'arcobaleno presenta un *continuum* che in realtà si analizza in funzione della gamma cromatica offerta dalla lingua che si sta usando: "i Bretoni e i Gallesi hanno una sola parola, *glas*, che ricopre le zone del blu e del verde, senza parlare del grigio. In altre lingue che saremmo tentati di definire "primitive", dal nero e dal bianco si distingue solo il rosso: e così doveva essere, sembra, nell'indoeuropeo comune" (Martinet, 1987: 271).

1.3 SIMBOLI E DIVERGENZE

Imprescindibile a questo punto ricordare che i nomi di colore sono in grado di esprimere simbolicamente contenuti sociali, religiosi o morali anche complessi (Grossmann, 1988: 5), diversi a seconda della lingua e cultura. La qual cosa ci proietta in una dimensione culturale e dunque traduttiva particolarmente articolata.

In questo senso, Michel Pastoureau ritiene che il campo simbolico dei colori sia delineato dalla somma degli usi reali o potenziali: “Tutti i colori appaiono allora come polisemici e assolutamente ambivalenti”. Secondo l'autore, ciascun colore non agisce nella totalità del campo sociale bensì in una parte sostanzialmente limitata: se nel medioevo, per esempio, suddetto spazio d'azione è immenso per il rosso, molto più limitato risulta per il verde. Il colore di conseguenza non potrà definirsi in assoluto e potrà farlo soltanto in rapporto all'insieme delle relazioni che esso intrattiene con gli altri colori. Per questa ragione la “simbolica dei colori” va ricercata nel carattere che lo studioso definisce “modale”, vale a dire in quella particolare forma d'intervento che ogni colore ha all'interno del campo cromatico, sia in senso positivo che negativo: “Il verde *trasgredisce*, mentre il rosso *accentua*, il blu *stabilizza* e il giallo *contamina*”¹ (Pastoureau, 1987: 49).

La letteratura sul colore è davvero sterminata, ma in essa una costante è proprio la valutazione delle differenze cromatiche che emergono nelle diverse culture. Sappiamo, ad esempio, che in tutte le lingue il primo colore a ricevere un nome, dopo il bianco e il nero, è sempre il rosso, ma sappiamo pure che tutte le lingue presentano eccezioni alla maggioranza delle regole formulate attorno all'evoluzione dei nomi di colore (Deutscher, 2010: 103). A ben vedere poi, ogni lingua può comportarsi diversamente rispetto alle suddivisioni, dimensioni e confini del campo riservato al colore: “I limiti delle categorie possono cadere in luoghi diversi; da una lingua all'altra possono differire il numero dei termini a disposizione, la base per operare le distinzioni, il peso dato alle tre dimensioni” (Grossmann, 1988: 5), vale a dire tonalità, luminosità e saturazione.

Tra le divergenze va anche evidenziato il fatto che i cromonimi, al di là del riferimento alle variabili delle tre dimensioni sopra citate, in alcune lingue possono trasmettere informazioni di vario tipo quali succulenza, secchezza, tratti di forma e consistenza ecc. (Grossmann, 1988: 5). Nella cultura giapponese, per esempio, nel trattamento di un colore molto può voler dire l'opacità o brillantezza dello stesso:

Vi sono così molti tipi di bianco, che portano nomi diversi (come nella maggior parte delle lingue esquimesi) e vanno dal colore smorto al brillante più luminoso. L'occhio occidentale, contrariamente all'occhio giapponese, non è sempre capace di distinguerli; e il lessico delle lingue europee è nella gamma dei bianchi di gran lunga troppo povero per poterli nominare. (Pastoureau, 1987: 12)

¹ Corsivi nell'originale.

1.4 COMPONENTI AGGIUNTIVE

Le componenti semantiche aggiuntive che si inseriscono nella denominazione del termine di colore sono un altro aspetto di cui chi traduce deve tener conto. Sono i casi in cui un cromonimo dice più di sé stesso, dà un'informazione che va oltre il colore.

Pastoureau riporta l'esempio dell'Africa nera, in cui “è essenziale sapere se si tratta di un colore secco o di un colore umido, di un colore morbido o di un colore duro, di un colore liscio o di un colore ruvido, di un colore sordo o di un colore sonoro, di un colore allegro o di un colore triste” (Pastoureau, 1987: 12).

La linguista Anna Wierzbicka, in tal senso, apporta gli esempi di *umido*, *sucoso* e *transitorio* a partire da lingue come il hanunò nelle Filippine e il giapponese (Wierzbicka in Kreisberg, 2012:1). Ma anche nelle lingue europee, sostiene Alina Kreisberg, è possibile individuare questi elementi semantici aggiuntivi, perlopiù di carattere valutativo: in italiano, *livido* o *bigio* presentano un elemento semantico di valutazione negativa mentre *dorato*, *smeraldo*, *perlaceo* sono riconducibili alla natura e a materiali considerati di pregio e dunque di valutazione positiva. Il criterio che la studiosa utilizza per individuare suddette componenti semantiche aggiuntive è distribuzionale e ricorre dunque all'impossibilità dei cromonimi “di combinarsi con modificatori valutativi di segno opposto, come *bello/brutto*, *triste/allegro* e simili” (Wierzbicka in Kreisberg, 2012: 2). Kreisberg etichetta quei cromonimi che integrano tratti supplementari non dissociabili dal cromatico come *impuri* (Kreisberg, 2001: 15; 2012:1).

Infine, anche secondo Ugo Fabietti, il sistema percettivo di una popolazione è intensamente condizionato da certe determinanti culturali per cui i colori variano di significato a seconda del contesto e della situazione e “possono avere ulteriori connotazioni che talvolta *precedono* la definizione cromatica in senso stretto: ad esempio quando i colori sono percepiti innanzitutto come *caldi* o *freddi* o, presso alcune popolazioni, come *secchi* o *umidi*” (Fabietti, 1991: 291). Il colore diventa così declinabile solo se associato a sorprendenti (per chi non le usa) componenti semantiche e non riguarda solo la sfera fisica ma viene percepito assieme a una serie di riferimenti sensoriali. Questo aspetto è particolarmente stimolante nel caso della traduzione letteraria, in cui la matricia dei significati e delle suggestioni a essi correlate è un obiettivo ben chiaro nelle intenzioni dell'autore.

1.5 NORMALIZZARE O VIOLARE?

Come si dovrebbe comportare un traduttore rispetto allo spettro di colori che avverte come inconsueto o impreciso nella lingua di arrivo? Potrebbe per un verso sentirsi obbligato a normalizzare il cromonimo, aggiustando il tiro sulle sfumature e dimostrando ai suoi lettori di avere una retina in salute. In fondo, la sensazione del colore ha luogo nel cervello, il quale rimpasta i segnali ricevuti dalla retina in un costante tentativo di normalizzazione sulla base delle informazioni di cui è già in possesso: “l'immagine di una banana perfettamente grigia può apparirci un po' virata al giallo poiché il cervello ricorda le banane come gialle e normalizza la sensazione in direzione

di ciò che si aspetta di vedere” (Deutscher, 2010: 258). A questo punto, ci sarebbero però da considerare le risorse linguistiche realmente a disposizione per tradurre una variegata tavolozza: il mahori ha nomi per tremila colori (Schule-Hebrüggen, 1963: 30), lo swahili ne ha tre (nero/rosso/bianco) e il tarahumara così come il rapanui non dispongono di una distinzione lessicale tra il verde e l’azzurro (Valencia, 2010: 142).

Tra le soluzioni di comportamento per il traduttore, si potrebbe partire dal suggerimento di José Ortega y Gasset, secondo cui “scrivere bene significa fare piccole erosioni alla grammatica, all’uso prescritto della lingua e alle sue regole vigenti” (Ortega y Gasset, 1994: 65). Dunque, chi traduce potrebbe anche sentirsi autorizzato a schivare una normalizzazione scegliendo piuttosto di ricalcare scelte cromatiche inconsuete. In questo caso, non risulterebbe per nulla bizzarra la tesi secondo cui Omero, nell’attribuire al mare il “colore del vino”, facesse riferimento a una tempesta o al riflesso di un’intensa alba. Neppure strano sembrerebbe considerare che suddetto “colore del vino” fosse il prodotto di una licenza poetica: di fatto, nel 1866, il classicista John Stuart Blackie rispose al presunto *daltonismo* di Omero ipotizzato da William E. Gladstone minacciando che “se qualcuno dovesse dire che l’aedo difettava nell’organo del colore perché designava il mare con questa vaga parola, gli replicherei dicendo che il critico difetta nell’organo della poesia” (Blackie in Deutscher, 2010: 40-41).

Se il carattere poetico di un testo è frequentemente determinato “dalla violazione delle associazioni comunemente accettate di un dato termine” (Kreisberg, 2012: 3), il colore –in un contesto letterario– potrebbe pure sfuggire al canone, moltiplicare le sfumature e manifestarsi come un fuori-catalogo: “en el lenguaje poético el rojo solo, el verde solo, no significan nada por sí, sino incrustados en el contexto de la obra”² (González-Calvo, 1976: 56).

Che la licenza poetica sia a colori, sembra dunque essere la prima certezza per il traduttore alle prese con i cromonimi come un sommelier con i suoi vini. Non c’è lingua senza colori ma, tornando al greco e alla questione dei cromonimi in Omero, fu Leo Weisgerber a considerare come la visione del mondo riflessa in una lingua difficilmente trovi il proprio corrispettivo in un’altra (cfr. Mounin, 2006: 91).

D’obbligo, a questo punto, ricomporre la mappa dei principali studi sul colore a partire proprio dalla discussione attorno a Omero e al colore per gli antichi greci, fondamentale per la critica e gli studiosi dei cromonimi. Come sostiene Deutscher (2010: 109), riconoscere che per certi versi gli studi attuali non abbiano compiuto notevoli passi avanti rispetto alle analisi di centocinquanta anni fa, “rappresenta un salutare bagno di umiltà”.

² “Nel linguaggio poetico il rosso da solo, il verde da solo, in sé non significano nulla se non sono incastonati nel contesto dell’opera” (traduzione mia).

2. IL DALTONISMO DI OMERO E GLI STUDI SUL COLORE

2.1. WILLIAM E. GLADSTONE (1809-1898)

Nella seconda metà del XIX secolo, come anticipato, il dilemma del “mare colore del vino” cantato da Omero così come il presunto daltonismo degli antichi Greci furono al centro di un intenso dibattito filosofico e scientifico sul colore. I colori umani trovarono spazio perfino nei pensieri sui pregiudizi morali di Friedrich Nietzsche. Le osservazioni raccolte nella imprescindibile *Teoria dei colori* di Johann Wolfgang von Goethe, pubblicata nel 1810, furono riprese da William E. Gladstone, il quale nel 1858 pubblicò tre tomi dal titolo *Studies on Homer and Homeric Age*. Sul finire della monumentale opera, nel capitolo “Homer’s Perception and Use of Colour”, dopo una attenta analisi dell’Iliade e dell’Odissea, il filologo e statista inglese riscontrò in suddette opere la totale assenza del blu e di un equivalente dell’arancione, un dubbio uso del verde e per contro un abbondante utilizzo del nero.

Secondo la tesi di Gladstone, i Greci avvertivano il grado di luminosità in opposizione all’oscurità e percepivano il mondo attraverso un arcobaleno sostanzialmente in bianco e nero, con qualche spruzzata di rosso, ma comunque in totale assenza di una volta celeste: Omero “si trovava al cospetto dell’esempio più perfetto di azzurro (*blue*). Eppure nemmeno una volta descrive il cielo in questo modo. Il suo cielo è stellato, o ampio, o grande, o di ferro, o di rame; ma non è mai azzurro” (Gladstone in Deutscher, 2010: 43). Ma come è possibile che Omero abbia saltato di sana pianta il blu e che per la maggior parte delle persone –Michel Pastoureau (1987: 9) riferisce di una inchiesta condotta dopo la seconda guerra mondiale– sia generalmente uno dei colori favoriti dall’essere umano?

A partire dall’impiego di uno stesso termine per denotare oggetti di colori notoriamente diversi, Gladstone riconosceva in Omero una scarsa varietà di lessico cromatico e, laddove esistenti, una *forzatura* degli epiteti di colore: qualche impiccio doveva pur esserci se l’aedo attribuiva il ‘colore del vino’ anche ai buoi che “sono neri, bai o marroni” (Gladstone in Deutscher, 2010: 42). La capacità di distinguere i colori prismatici risultava messa in discussione dalla teoria di Gladstone, il quale diagnosticava sostanzialmente quello che oggi chiameremmo daltonismo: “l’organo del colore e le sue impressioni erano solo parzialmente sviluppati fra i greci dell’età eroica” (Deutscher, 2010: 46). La prospettiva di Gladstone era marcatamente evolucionistica: a detta dello studioso, il genere umano aveva sperimentato una progressiva “educazione dell’occhio” che, nel tempo, gli aveva permesso di affinare il riconoscimento e la denominazione del colore. Sostanzialmente, era stata la pratica a migliorare le prestazioni relative alla sensibilità cromatica, a seguito della comparsa di tinture artificiali, quasi inesistenti all’epoca dei Greci, e di un’esposizione al colore nel susseguirsi di epoche e generazioni.

Secondo Guy Deutscher, le conclusioni di Gladstone risultarono talmente radicali e sconcertanti da non poter essere digerite dai suoi contemporanei. Ciò nonostante, l’enigma da lui individuato “spronerà gli studiosi a seguire, se non virtute, almeno conoscenza, esercitando un profondo impatto sullo sviluppo di almeno tre discipline accademiche e scatenando fra la natura e la cultura una guerra per il controllo del

linguaggio di cui, a distanza di centocinquant'anni, non si intravede ancora la fine” (Deutscher, 2010: 34). Il suo grande errore fu piuttosto quello di sottovalutare il potere della cultura (Deutscher, 2010: 50).

2.2. LAZARUS GEIGER (1829-1870)

Il successivo protagonista di questo appassionato dibattito fu Lazarus Geiger che nel 1867 presentò, durante un congresso in Germania, un contributo sul senso del colore nelle epoche primitive. Il suo intervento iniziava ponendo la seguente domanda: gli organi di senso hanno sempre funzionato così come fanno oggi o siamo in grado di dimostrare che in passato la loro funzionalità fosse diversa? Per comporre la propria teoria, il filologo tedesco aveva analizzato diversi testi sacri antichi (dalla Bibbia ai poemi vedici) evidenziando che, così come Omero, né l'ebraico biblico aveva una parola per il “blu” né i testi vedici citavano l'azzurro del cielo e che certe associazioni di colore erano piuttosto curiose come nel caso dei “cavalli rossi” o dei volti “verdi di paura” (cfr. Deutscher, 2010: 53). L'approccio etimologico aveva suggerito a Geiger la seguente conclusione: culture diverse e distanti nel tempo sviluppano un vocabolario cromatico seguendo uno schema sempre uguale, secondo una progressione cromatica che partiva dal rosso, passava per il giallo, e arrivava al verde, al blu e al violetto (Deutscher, 2010: 55). Geiger si spinse certamente più avanti di Gladstone in un aspetto cruciale: la relazione fra ciò che l'occhio è in grado di vedere e ciò che il linguaggio è in grado di descrivere (Deutscher, 2010: 55). Al di là dell'anatomia, la percezione del colore poteva essere determinata anche da convenzioni culturali: la diatriba tra natura e cultura era ormai inevitabile.

2.3. HUGO MAGNUS (1842-1907)

Le tesi di Gladstone e di Geiger furono poi riprese da Hugo Magnus che, sempre a favore della prospettiva evolucionistica, cercò di dare un taglio anatomico agli studi che lo precedettero. Docente di oftalmologia, in un trattato del 1877 affrontò l'evoluzione storica del senso del colore dal punto di vista fisiologico attribuendo agli antichi una percezione sbiadita del colore. Secondo la sua teoria, ci sarebbe stata un'epoca in cui all'uomo era dato distinguere solo il ‘bianco’ e il ‘nero’, cioè luce e oscurità (cfr. Grossmann, 1988: 9): la retina si era poi progressivamente modificata grazie all'evoluzione e all'esercizio, progredendo in sensibilità cromatica ed ereditando tale progresso alla generazione successiva (Deutscher, 2010: 59).

Posteriormente, in uno studio del 1880, Magnus si concentrò sull'elaborazione di dati provenienti da spedizioni compiute in diverse parti del mondo. Le conclusioni di tale analisi separavano il lato fisiologico da quello filologico-linguistico: l'abilità di percepire i colori non era meno sviluppata nei popoli primitivi, la differenza stava piuttosto nello sviluppo limitato del lessico cromatico (Grossmann, 1988: 9). Gli antichi erano di certo in grado di cogliere tutte le differenze di colore, ma si trattava di una percezione senza vividezza: i colori freddi venivano da loro riconosciuti come fanno gli

occhi moderni al crepuscolo, vale a dire spenti, (Deutscher, 2010: 76-59). Non erano dunque ciechi dinanzi alla differenza cromatica, piuttosto non avevano i nomi per descriverla. Ed era quello che, molto probabilmente, era accaduto anche a Omero.

Attorno all'opera di Magnus si accese un dibattito sul conflitto tra natura e cultura nella sfera del linguaggio. Era ormai chiaro che la risposta sulle differenze dei cromonimi nelle diverse lingue non andava cercata nei supposti cambiamenti fisiologici dell'organo visivo. Le sue teorie continuarono a essere citate negli studi etnolinguistici transculturali moderni e il modello a cui diedero vita, secondo Brent Berlin e Paul Key, manteneva una sostanziale validità, pur necessitando di alcune revisioni (cfr. Grossmann, 1988: 9).

2.4. BRENT BERLIN (1936) E PAUL KAY (1934)

Rispetto al dibattito sul colore, il XX secolo non diede contributi innovativi fino agli anni Sessanta. A sovvertire tale situazione intervenne l'analisi compiuta dall'antropologo Brent Berlin e dal linguista Paul Kay, precedentemente citati, che nel 1969 pubblicarono un testo intitolato *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*.

Lo studio, suscitando non poche polemiche e rendendosi imprescindibile per le ricerche successive, dimostrava l'esistenza di consonanze di lessico e colori tra lingue diverse. Secondo l'analisi di Berlin e Kay, tutte le lingue sono dotate di vocaboli che designano i colori basici e la loro categorizzazione gode di una sostanziale universalità³. Il modo in cui viene suddiviso lo spettro cromatico e l'ordine d'acquisizione dei termini di colore è affine anche in lingue distanti tra loro; le costanti sono pertanto biologiche e non dipendono dalla cultura: tutte le lingue hanno il 'bianco' e il 'nero' e, se esiste un terzo colore, è il 'rosso', se ne esiste un quarto, allora è il 'verde' o il 'giallo' ecc.

Per riuscire a identificare l'esistenza di una categoria universale relativa ai nomi dei colori basici, i due ricercatori si basarono su uno studio che riguardava un centinaio di lingue. Secondo le loro conclusioni, in tutti i sistemi linguistici si trovano categorie percettive fondamentali (in un numero variabile tra due e undici) quali referenti dei termini di colore considerati "di base", la cui categorizzazione, come premesso, non è casuale bensì prevedibile perché acquisita secondo uno stesso ordine. Quando ad esempio, Berlin e Key presero in esame lo spagnolo messicano (cfr. Grossmann, 1988: 15) identificarono i seguenti undici colori basici: *blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul, café, morado, rosado, anaranjado, gris*.

La teoria di Berlin e Key riprendeva la sequenza di Lazaro Geiger e dimostrava che, a prescindere dalle differenze nelle diverse lingue, le categorie percettive universali si codificano nel corso della storia secondo un ordine parzialmente fisso. Il modello, formulato nel 1969, fu più volte ripreso e modificato dagli stessi autori e risultò, nonostante le numerose critiche ricevute, sostanzialmente accettato.

³ Secondo Anna Wierzbicka (1996: 287) "colour' is not a universal human concept", dunque non per tutti il cromonimo rappresenta un paradigma universale.

Oggi la concezione dominante tra i linguisti è piuttosto quella proposta da Noam Chomsky, la quale sostiene che la maggior parte della grammatica del linguaggio – ovvero di tutte le lingue umane – sia innata (Deutscher, 2010: 27).

3. IL MARE OMERICO DI JUAN VILLORO

All'interno del dibattito attorno ai cromonimi e alla loro traduzione, la questione relativa al colore 'omerico' del mare può in un certo senso considerarsi ancora attuale. A seguire si presentano alcuni riferimenti cromatici estratti dalla versione italiana de *El testigo* (che ho realizzato nel 2016 per la casa editrice Gran Vía e pubblicata con il titolo *Il testimone*) dello scrittore messicano Juan Villoro, con l'obiettivo di fornire esempi contemporanei sui cromonimi e la loro traduzione, e tra questi evidenziarne alcuni riferiti al mare o a una fonte d'acqua. Di fatto, nonostante possa essere di un blu ultramarino (31)⁴, nel romanzo vincitore nel 2004 del Premio Herralde, l'attributo cromatico può anche assomigliare a quello di Omero: di sera l'acqua della sorgente è violacea o iridescente (158)⁵, di notte è nera come può esserlo il mare (118; 154; 158; 330; 448; 478)⁶.

Il protagonista del romanzo, Julio Valdivieso, fa ritorno in Messico dopo ventiquattro anni di assenza (“es decir, un poco más del tiempo que Ulises estuvo fuera de Ítaca”, Bradu, 2006: 18) perché crede che la sua famiglia possa essere in possesso di documenti perduti di Ramón López Velarde, poeta talmente “nazionale” in Messico che alla sua morte furono celebrati i funerali di stato. Era il 1921, aveva trentatré anni e il suo poema *La soave Patria* era appena stato pubblicato.

L'impronta poetica nel romanzo di Villoro è notevole e, alla ricerca di tracce omeriche nel trattamento cromatico delle maree, diventa imprescindibile un accenno al poeta invocato dal romanzo. Poeta, López Velarde, che ha a che vedere con il mare, con la luce e con i colori.

3.1. IL POETA CONVOCATO

Ramón López Velarde nacque nel 1888 a Jerez, nello stato di Zacatecas. La sua opera riscatta quella provincia, tradizionalista e cattolica, in cui visse infanzia e giovinezza: una provincia perduta, un “edén subvertido” (2004: 64), come la descrive lo stesso poeta. *Il testimone* è ambientato tra quella provincia e la confinante San Luis Potosí, dove la natura è epica: “En ese entorno no podía mirar algo sin nombrarlo. Ciertos nombres de plantas o animales sólo existían en ese sitio, como un lenguaje en extinción” (2004: 141).

⁴ I riferimenti di pagina che di seguito si riportano senza indicazione dell'anno di pubblicazione, si riferiscono all'edizione italiana del testo, Gran Vía (2016); in nota si riporta, quando opportuno, la citazione del cromonimo originale, in questo caso: “azul ultramarino” (2004: 26).

⁵ “morada o tornasolada” (2004: 148).

⁶ “mares negros” (2004: 109); agua “negra” (2004: 144; 148); “mar negro” (2004: 311); “agua negra” (2004: 415; 424).

Nel romanzo di Villoro sono diversi i riferimenti alla natura velardiana, così come alla sua relazione con il mare, caratterizzata da una mancanza: Lopez Velarde è il poeta che “no conoció el mar” (2004: 90) e che immaginava Città del Messico come il “más bien muerto de los mares muertos” (2004: 294). D'altronde, il mare sta “detrás de la puerta” (2004: 465) e si scorge chiudendo gli occhi: “Oyó un crepitar tenue, de gotas sobre el agua, un rumor de viento y luego el oleaje, la marejada que nunca vio Ramón López Velarde” (2004: 465).

Tema non inedito quello degli abissi marini e di López Velarde, visto che Carlos Pellicer –per il quale il mare “no es un aspecto físico del mundo, sino una manera espiritual” (Pellicer, 1921: 13)– gli dedicò nel 1921 la raccolta di poesie intitolata *Colores en el mar*.

3.2. IL VIOLA TRA ACQUE E ANATOMIA

Come in Omero, ne *Il testimone*, quando il sole cala, lo specchio d'acqua prende “un riflesso violaceo” (151)⁷. La tonalità omerica emerge in particolare attraverso uno dei personaggi, Florinda, sempre intenta a dipingere stagni smisurati (168)⁸, un'acqua immobile (451)⁹. E non sembra essere solo l'acqua a ricevere questa nuance, perché “a distanza, le colline acquisivano lo stesso bagliore violaceo che prima aveva la sorgente” (154)¹⁰. E, quando scende la sera, anche l'aria può saturarsi di colore: “Si era fatto buio ma si percepiva ancora un tenue bagliore violaceo tra una nuvola e l'altra” (390)¹¹.

Non evanescente, nel romanzo il colore viola riesce a dare corpo all'elemento liquido. Il personaggio di Florinda, che detesta la propria immagine (168)¹², se da un lato ama la tonalità scura dell'acqua perché “non riflette i volti” (158)¹³, dall'altro fa emergere dalle mareggiate convulse che dipinge un inquietante “volto, un corpo fremente” (168)¹⁴. La fisicità richiamata da questo colore è poi trasmessa, in senso strettamente anatomico, dalla pelle di un malato oncologico (374)¹⁵, dalla lingua del cane color birra (77)¹⁶, ma anche dalla pelle di cui sono fatte una cartella contenente un importante manoscritto e le poltrone che fanno pendant (326)¹⁷. Viola è altresì un colore marcatamente femminile: tali sono le unghie che graffiano sensuali (216)¹⁸, gli occhi di una donna (266)¹⁹ e un

⁷ “un resplandor violáceo” (2004: 141).

⁸ “estanques desmedidos” (2004: 158).

⁹ “agua quieta” (2004: 427).

¹⁰ “los cerros cobraban el resplandor violáceo que antes había tenido el manantial” (2004: 144).

¹¹ “Había oscurecido pero aún se detectaba un tenue resplandor violáceo entre nube y nube” (2004: 369).

¹² “abominaba de su imagen” (2004: 158).

¹³ “Esta agua le gustaba porque no refleja las caras” (2004: 148).

¹⁴ “los oleajes convulsos que a veces sugerían un rostro, un cuerpo estremecido” (2004: 158).

¹⁵ “la piel se le había puesto morada” (2004: 354).

¹⁶ “Su lengua morada” (2004: 70).

¹⁷ “Una carpeta color vino que hacía juego con los sillones” (2004: 307).

¹⁸ “largas uñas moradas” (2004: 203).

¹⁹ “una mujer de ojos violáceos” (2004: 249).

perizoma che spunta fuori da una gonna morbida (285)²⁰. Viola sono anche i laser che cadono da una cupola (185)²¹ e violaceo è il bagliore proveniente da “un luogo di plastica” (23)²², un bar qualunque.

3.3. LUCE E TEMPO SUI COLORI

Ne *Il testimone*, la luce è un fattore determinante nella visione del colore. D'altronde, nel romanzo si legge che López Velarde aveva scritto che “Los que piden claridad literaria piden, realmente, una moderación de la luz” (2004: 363). In un'occasione, il protagonista considera che il giallo di alcune lucertole che illumina con una torcia sia, appunto, “effetto della luce” (83)²³.

Le conseguenze cromatiche ed emotive dell'irradiazione sono descritte dall'autore e contribuiscono all'ambientazione: le fotografie scattate “con così poca luce” sembrano in bianco e nero (234)²⁴ e, sempre a causa della “consueta luce insufficiente” (97)²⁵, nell'*hacienda* i quadri non sembrano “rappresentare altro che convulse maree nere” (478)²⁶. Il bagliore di uno sguardo schivo –“la luce nera dei suoi occhi” (450)²⁷– può attrarre il protagonista.

Oltre alla luce, c'è un altro elemento che nel romanzo influenza i colori: il tempo. Il colore del tempo è quello che “era stato acceso e che si era stinto o mescolato con un altro” (450)²⁸ e vira verso il giallo. Tende al seppia, come le “le foto color seppia dei parenti” (478)²⁹ che recupera il protagonista e i “dagherrotipi e foto color seppia” (84)³⁰ appese a decoro delle pareti. Il tempo che passa è reso con una screziatura del colore: “vide il proprio volto riflesso sul vetro di una foto, macchiato di ruggine” (84)³¹; “Lo specchio, costellato di puntini ocre, gli restituì un volto che sembrava affetto da un'eruzione cutanea” (129)³². Il corpo, per usura o vecchiaia, subisce la stessa alterazione cromatica –“Il prete sorrise e Julio vide i suoi denti macchiati d'ocra” (85)³³; “mani

²⁰ “Una tanga color violeta” (2004: 267).

²¹ “rayos láser morados y amarillos” (2004: 173).

²² “En el camino a Los Guajolotes pasó por un bar del que salía un resplandor morado, un sitio de plástico, lleno de espejos” (2004: 19).

²³ “Pensó que tenían ese color por efecto de la luz” (2004: 76).

²⁴ “Le tendió una fotografía tomada con tan mala luz que parecía en blanco y negro” (2004: 220).

²⁵ “la habitual luz insuficiente” (2004: 89).

²⁶ “De lejos y con la habitual mala iluminación de la hacienda, los cuadros no parecían representar otra cosa que convulsas mareas negras” (2004: 452).

²⁷ “el brillo negro de los ojos” (2004: 426)

²⁸ “un color que tal vez fue encendido y se había desteñido o mezclado con otro, un color de tiempo” (2004: 426)

²⁹ “los parientes estaban fotografiados en sepia” (2004: 452).

³⁰ “Daguerrotipos y fotos en sepia decoraban las paredes” (2004: 77).

³¹ “Vio su propio rostro reflejado en el cristal de una fotografía, manchado de óxido” (2004: 77).

³² “El espejo, salpicado de sarpullido ocre, le devolvió un rostro que parecía atacado por una erupción” (2004: 120).

³³ “El cura sonrió y Julio pudo ver sus dientes manchados de ocre” (2004: 78).

cosparse di lentiggini, unghie spezzate e giallastre” (267)³⁴ – come se il tempo non facesse distinzione tra oggetti e anime.

3.4. IL GIALLO

Un colore fortemente presente nel romanzo di Villoro è il giallo in tutta la sua gamma: dal “giallo plastica” come può risultare la pelle delle lucertole (83)³⁵, al giallo parte del “tripudio cromatico” di un negozio tropicale (252)³⁶, alla “minestra gialla” (443)³⁷ e agli occhi “color ambra” di una donna che esprimono profonda ammirazione (59)³⁸.

Alla ricerca di ragioni letterarie dietro l’uso dei colori derivanti dal giallo di Villoro, ricorrendo alla *Teoria dei colori* di Johann Wolfgang Goethe, ricordiamo che tale è “il colore più prossimo alla luce” (2008: 240) e produce “un’impressione di calore e di intimità” (Goethe, 2008: 191). Ma a volte, quello stesso giallo, secondo Goethe produce un effetto sgradevole e sporco (come vuole in qualche modo essere un certo cane randagio di cui parleremo tra breve): “È sufficiente un leggero e impercettibile movimento per tramutare la bella impressione del fuoco e dell’oro nella sensazione di sudiciume, invertendo il colore della dignità e del diletto nel colore dell’infamia, della ripulsa e del disagio” (Goethe, 2008: 191).

Secondo Pastoureau, il giallo non ha cessato di svalutarsi nel corso del tempo: l’uomo antico l’amava, il moderno, no:

Tra la fine dell’antichità romana, infatti, in cui esso era uno dei colori più ricercati, e addirittura per certi riguardi un colore sacro che aveva un ruolo importante in certi rituali religiosi, e il XX secolo, in cui è, in ordine di frequenza, il penultimo dei colori citati nelle inchieste sulla nozione di colore preferito, il giallo non ha cessato di deprezzarsi. (Pastoureau, 1987: 49)

Se dunque nell’antica Roma il giallo era uno dei colori più ambiti, nel Medioevo si carica di valenze spirituali negative (Luzzato; Pompas 1977: 33). A partire dal XII secolo, il suo degrado nella gerarchia della valutazione emotiva lo porta a essere associato al tradimento e alla falsità, tanto che Giuda è sempre vestito di giallo, parzialmente o totalmente (Rzepińska in Kreisberg, 2001: 117; Pastoureau, 1987: 50). Sempre secondo Pastoureau (1987: 50) sul finire del medioevo, in Fiandria e nella regione della Mosa, secondo un provvedimento giudiziario, le case degli spergiuri, dei falsari e dei debitori venivano dipinte di giallo.

Il giallo, secondo Fresu (2010), nella lingua italiana può essere associato a sentimenti negativi, quali “l’invidia (*essere giallo dalla rabbia, ridere giallo*), o ancora al

³⁴ “manos salpicadas de pecas, uñas cuarteadas y amarillentas” (2004: 250).

³⁵ “color amarillo plástico” (2004: 76).

³⁶ “¿Cómo pasar por alto las tiendas de jugos, sus repisas atestadas de frutas de colores, el techo pintado en rojo, verde y amarillo, como una juguetería del trópico? Ju lio había vivido en sitios donde esa exaltación cromática sólo resultaba posible en carnaval” (2004: 236-237).

³⁷ “sopa amarilla” (2004: 414).

³⁸ “Sus ojos color ámbar lo miraban con intensa aprobación” (2004: 54).

tradimento e alla gelosia, oppure alla vigliaccheria e alla malattia, di cui un colorito malsano è prerogativa (si pensi all'espressione *mal giallo* 'itterizia)'). Secondo Kreisberg

il giallo si associa alla xenofobia etnica; compare a livello del linguaggio comune associato con stati fisici o psichici negativi, tipo *żółty ze złości, z zazdrości, żółta twarz*, assolutamente simmetriche all'italiano *giallo di rabbia, di paura, d'invidia*, nonché in una serie di espressioni con la parola *żółć* 'bile'. (2012: 10)

In spagnolo, a Cuba, *amarillarse* indica la paura codarda che fa fare marcia indietro ed è sinonimo di *acobardarse*, "intimorirsi, perdersi d'animo".

3.5. COLOR CERVEZA

Nel romanzo di Juan Villoro, una variante di giallo assai peculiare è il *color cerveza*.

Cromonimo non comune, *cerveza* vanta illustri precedenti: José Díaz Fernández lo usa per riferirsi al colore dei capelli di "una alemanita de pelo color cerveza" (2006: 76); lo usa analogamente per due volte Emilia Pardo Bazán in *La sirena negra* quando descrive "un matorral de hebras de pelo color cerveza blonda" o "las guejetas color de cerveza blonda" (1981: 115; 110); lo troviamo in *Pero ... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* di Enrique Jardiel Poncela quando si riferisce alla "piel color cerveza" (1953: 173).

Villoro utilizza in altre opere il *color cerveza*, per esempio in *Arrecife*, dove attribuisce il cromonimo alla spuma che circonda le barche (2012: 50). Ne *Il testimone*, il colore è sempre attribuito a una specie canina endemica del Messico³⁹, anche questa presente in altre opere dell'autore: in *Espejo retrovisor*, si riferisce chiaramente a "perros sin raza, amarillentos. Perros mexicanos"⁴⁰ (Villoro 2013a: 49). Il colore, nel romanzo in analisi, alla sua prima occorrenza ("un perro callejero, color cerveza", Villoro, 2004: 19) nella traduzione in italiano è normalizzato e reso con "giallo" ("un cane randagio, giallo, che correva tra le auto con nervosismo suicida" [24]). Nel resto delle occorrenze – "un cane dal pelo color birra" (77)⁴¹; "il cane rognoso nel Rettorato di Iztapalapa, dal pelo color birra" (178)⁴² – la traduzione è letterale sulla base di una scelta "corporea". Il colore "birra" viene citato da Alina Kreisberg (2001: 92) a proposito dei "cromonimi specifici motivati sincronicamente da un nome di oggetto o, più frequentemente, di materia" che fungono da oggetti relazionali di materia.

Si tratta di un termine di colore di certo poco comune che deriva dalla materia a cui si riferisce, come accade, per esempio, coi metalli –color oro, argento ecc.– o con altri prodotti alimentari –color cannella, panna ecc. (cfr. Fresu, 2010).

³⁹ Il giallo non è un colore così anomalo per un cane. Potrebbe perfino richiamare Una specie autoctona sarda è il cane, anch'esso giallo ma striato, chiamato *pertiatzu*. Il termine proviene da *pertia* "pertica", e si riferisce alla tenacia, alla forza. In una zona specifica della Sardegna, a Gavoi, questo cane è chiamato anche *trighinu* da *trigu* "grano" riferendosi proprio al colore giallo.

⁴⁰ "cani senza razza, gialli. Cani messicani" (Villoro, 2013b, 32).

⁴¹ "un perro de pelambre color cerveza" (2004: 70).

⁴² "el perro sarnoso en la Rectoría de Iztapalapa, de pelambre color cerveza" (2004: 167).

3.6. COLORI ALIMENTARI

Nel romanzo, il personaggio del cane messicano mantiene un colore di origine alimentare nella nuance del giallo quando si riferisce a una spezia: “Il levriero correva, svoltava gli angoli come un lampo color cannella” (111)⁴³, “un cane magro, biancastro, con macchie color cannella” (110)⁴⁴.

Dello stesso color cannella sono anche le pozzanghere (476)⁴⁵ mentre un altro riferimento cromatico di origine alimentare nel romanzo è: “pezze color senape, viola, zafferano” (220)⁴⁶.

Nella traduzione de *El testigo* una certa indecisione si è poi presentata a proposito del “color mamey”⁴⁷, che indica un arancione maturo e che in traduzione si è scelto di mantenere. Si tratta di un colore sconosciuto al lettore italiano, che prende il nome dal frutto arancione così comune in Messico (citato all’interno del romanzo anche come ingrediente di un frappè).

Altro colore sconosciuto all’italiano che non si è scelto di normalizzare è: “cammeo color confettura” (208)⁴⁸ dato che il colore derivato alimentare è capace di associare esplicitamente almeno due sensi del lettore, lasciando così spazio a una scelta “sensoriale” del traduttore. Un colore derivato alimentare che si è invece scelto ovviamente di normalizzare è il *color café* – “chamarra café de piloto” (Villoro, 2004: 63) – reso con “giubbotto marrone da pilota” (69)⁴⁹.

4. CASO FREDDO?

Ne *El testigo*, di colori poi ce ne sono tanti altri e di intensa traduzione, come il verde degli occhi “come smeraldi espansionisti” di Teresa, il lapislazzulo dei panorami e delle ombre.

Il problema di una strategia traduttiva capace di soddisfare ogni dubbio sui cromonimi rimane ovviamente irrisolto, ma questo non impedisce al traduttore di tener presente tutta la complessità che si cela sotto i termini di colore specie se letterari. Al lavoro e sul testo, dovranno dunque pensare non solo ai traduttori a disposizione, anche quelli inconsueti, ma al dibattito storico e critico ancora aperto e soprattutto all’irrinunciabile peso delle licenze poetiche.

⁴³ “El galgo corría, doblaba esquinas como una ráfaga canela” (2004: 102).

⁴⁴ “un perro flaco, blancuzco, con manchas color canela” (2004:101).

⁴⁵ “charcos color canela” (2004: 450).

⁴⁶ “telas color mostaza, morado, azafrán” (2004: 206).

⁴⁷ “el zocolo color mamey” (2004: 314).

⁴⁸ “camafeo color compota” (2004: 196).

⁴⁹ Altri casi di colore derivante da alimenti ne *El testigo* sono: “nei color avena” (335); “una valigia sdrucita color pistacchio” (273); “i pantaloni color cachi” (69); “cravatta color avocado” (38); una auto dal “tettuccio verde pistacchio” (210); “mutande dai colori inverosimili (pesca, rosa porpora, verde pistacchio)” (245); un canarino dal piumaggio “color verde iniziale di lattuga”, che il protagonista naturalmente descrive “come avrebbe detto López Velarde” (65).

Lo stesso Villoro ci ricorda nel saggio *El traductor* che per Octavio Paz tutte le arti aspirano all'effetto poetico, “es decir, al momento en que el lenguaje supera su sentido original y se convierte en un prodigio desplazado, donde el placer estético es refractario a la argumentación” (Villoro, 2000: 94). Secondo l'autore, e per tornare al colore delle acque, non c'è interpretazione metrica o retorica di un alessandrino di López Velarde – “ojos inusitados de sulfato de cobre” (Villoro, 2000: 95)– in grado di decifrare ciò che viene detto al di là della versificazione stessa: “Saber que los ríos con sulfato de cobre tienen un color azul claro y brillante ayuda a comprender la metáfora de López Velarde, pero no la rara belleza que produce en la página” (Villoro, 2000: 95). A braccetto con l'opera, il traduttore dovrà in alcuni casi concedersi una licenza cromatica anche perché, appropriandoci ancora delle parole di Juan Villoro e forzandone qui il senso, “El ‘color local’ es una ilusión literaria imprescindible” (2000: 100).

BIBLIOGRAFIA

- BERLIN, Brent; KAY, Paul (1969): *Basic color terms. Their universality and evolution*, Berkeley: University of California Press.
- BLACKIE, John Stuart (1866): *Homer and the Iliad*, Edinburgh: Edmonston and Douglas.
- BRADU, Fabienne (2006): “Escribir desde el lado suave de la toalla, entrevista a Juan Villoro”, *Revista de la Universidad de México*, 23, 16-21.
- CALVINO, Italo (1995): “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, in Calvino, Italo: *Saggi. 1945-1985*, II, Milano: Mondadori, pp. 1825-1831.
- CALVINO, Italo (2019): “Nota del traduttore”, in Queneau, Raymond: *I fiori blu*, Torino: Einaudi, pp. 264-274 274 [Queneau, Raymond (1965): *Les Fleurs bleues*, Paris: Gallimard].
- DEUTSCHER, Guy (2010): *La lingua colora il mondo. Come le parole deformano la realtà*, Torino: Bollati Boringhieri
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2006): *Prosas*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- FABIETTI, Ugo (1991): *Storia dell'antropologia*, Bologna: Zanichelli.
- FRESU, Rita (2010): “colore, termini di”, in VV. AA.: *Enciclopedia dell'italiano*, Roma: Treccani.
- GLADSTONE, William Ewart (1858): *Homer's Perception and Use of Colour in Studies on Homer and the Homeric Age*, vol. 3, Oxford: Oxford University Press, pp. 457-499.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2008): *Teoria dei colori*, Milano: Il Saggiatore [Goethe, Johann Wolfgang von (1810): *Zur Farbenlehre*, Tübingen: Cotta].
- GONZÁLEZ-CALVO, José Manuel (1976): “Sobre un tipo de construcción en la adjetivación de color”, *Español Actual: Revista de español vivo*, 31, pp. 56-58.
- GROSSMANN, Maria (1988): *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino e ungherese*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1953): *Pero ... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Ciudad de México: Editorial Mar.
- KREISBERG, Alina (2001): *Le storie colorate*, Pescara: Edizioni Tracce.
- KREISBERG, Alina (2012): “Denotazioni o connotazioni? Colori belli e ‘brutti’”, *MediAzioni*, 13.
- Landolfi, Tommaso (1982): *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano: Rizzoli.
- LUZZATO, Lia; POMPAS, Renata (1997): *I colori del vestire. Variazioni, Ritorni, Persistenze*, Milano: Hoepli.
- MARTINET, André (1987): *L'indoeuropeo. Lingue, popoli, culture*, Bari: Laterza [Martinet, André (1986): *Des steppes aux océans: L'indo-Européen et les “IndoEuropéens”*, Paris: Payot].
- MORANDO, Francesca (2016): “I colori nelle culture e nelle lingue antiche e moderne”, *Dialoghi Mediterranei*, 18.
- MOUNIN, Georges (2006): *Teoria e storia della traduzione*, Torino: Einaudi [Mounin, Georges (1965) *Traductions et Traducteurs*].

- NASI, Franco (2008): *La malinconia del traduttore*, Milano: Medusa.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1981): *La sirena negra*, Madrid: Espasa-Calpe.
- PASTOUREAU, Michel (1987): *L'uomo e il colore*, Firenze: Giunti.
- PELLICER, Carlos (1921): *Colores en el mar*, Ciudad de México: Cvltvra.
- STEINER, Rudolf (2018): *L'essenza dei colori*, Milano: Editrice Antroposofica [Steiner, Rudolf (1991): *Das Wesen der Farben*, Dornach: Steiner Verlag].
- TOKARSKI, Ryszard (1995): *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin: UMCS.
- VALENCIA, Alba (2010): "Léxico del color en Santiago de Chile", *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 48 (2), pp. 141-61.
- Villoro, Juan (2000): "El traductor", in Villoro, Juan: *Efectos personales*, Ciudad de México: Era, pp, 94-102.
- Villoro, Juan (2004): *El testigo*, Barcelona: Anagrama.
- Villoro, Juan (2012): *Arrecife*, Barcelona: Anagrama [Villoro, Juan (2013c) *La piramide*, trad. di M. Cristina Secci, Narni (Tr): Gran Vía].
- Villoro, Juan (2013a): *Espejo retrovisor*, Barcelona: Seix Barral [Villoro, Juan (2013b): *Specchietto retrovisore*, trad. di M. Cristina Secci, Firenze: Editpress].