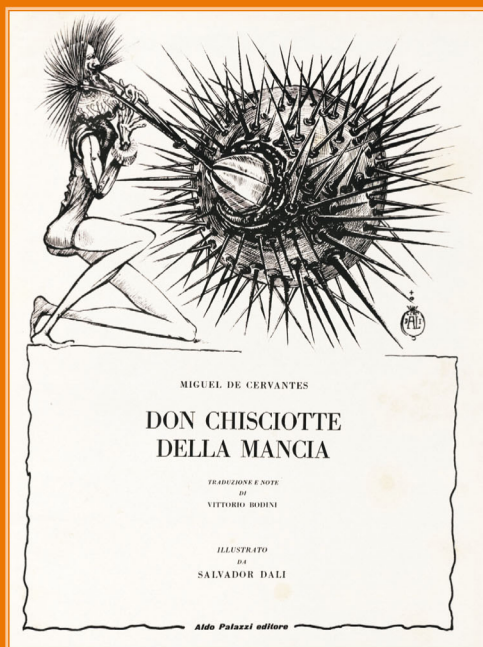


Vittorio Bodini

Traduzione, ritraduzione, canone



a cura di

Nancy De Benedetto, Ines Ravasini

LS

LA STADERA

Collana di Linguistica, Letteratura e Glottodidattica

diretta da

Pasquale Guaragnella

Patrizia Mazzotta

Paolo Pintacuda

Renata Cotrone

I volumi di questa collana sono sottoposti
a un sistema di *double blind referee*

VITTORIO BODINI

TRADUZIONE, RITRADUZIONE, CANONE

a cura di

Nancy De Benedetto, Ines Ravasini



Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Lettere Lingue Arti. Italianistica e Culture comparate dell'Università degli Studi di Bari. Questo volume è stato pubblicato con i fondi 'Prin non finanziato dal Miur'.

ISBN volume 978-88-6760-292-6
ISSN collana 2384-9592



2015 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.
73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435
25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994
www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

Indice

- 7 *Introduzione*
- 17 Giovanni Caravaggi
 Traduzione, perenne tirocinio
- 43 Antonio Gargano
 La «famélica» versione di Vittorio Bodini e le ritraduzioni novecentesche del Lazarillo
- 67 Paolo Pintacuda
 Le traduzioni del Chisciotte tra le due guerre (con un occhio di riguardo per quella di Mary de Hochkofler)
- 97 Nancy De Benedetto
 Vittorio Bodini traduttore del Chisciotte
- 119 Ines Ravasini
 Tradurre la comicità. Gli Entremeses di Cervantes nelle traduzioni italiane del Novecento
- 155 Fausta Antonucci
 Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de La casa de Bernarda Alba a confronto
- 177 Paola Laskaris
 “L’oscura radice del grido”: una nota filologica alle traduzioni italiane di Bodas de sangre

- 207 Ida Grasso
*«La sfida surrealista». Considerazioni intorno all'Antologia
dei surrealisti spagnoli di Vittorio Bodini*
- 241 Francesco Fava
*«Tu stranamente viva sulle mie labbra»: la voce di Pedro Salinas
nelle traduzioni di Vittorio Bodini*
- 265 Giuseppe Grilli
Vittorio Bodini, interprete e traduttore di Alberti

Introduzione

Nancy De Benedetto

La presente raccolta di studi è stata concepita in occasione del centenario dalla nascita di Vittorio Bodini (Bari 1914 - Roma 1970), come omaggio dovuto allo studioso salentino dalla sezione di ispanistica dell'Ateneo barese, dove insegnò per circa diciotto anni.¹ L'occasione si è rivelata da subito molto stimolante e di promettente proficuità perché innanzitutto rimandava ad un'epoca dell'ispanismo storico, gli anni in cui operava Bodini, i cui approdi sono stati nel frattempo assunti, tecnicizzati e spesso superati, nella sedimentazione di studi raggiunta in ambito critico e filologico. Tuttavia, la stessa distanza da quel momento storico rendeva necessario un ritorno che recuperasse gli aspetti dimenticati dalla ricerca scientifica e quelli ad oggi misconosciuti. L'area che abbiamo inteso esplorare fin dall'inizio, infatti, dati anche i progressi scientifici di chi ha curato questa raccolta di studi, restava in una non meritata penombra, pur trattandosi di una parte molto vasta della produzione bodiniana: la traduzione. L'ambito finora non aveva interessato l'ispanistica nazionale se non nel suo valore storico primario, relativo ai rapporti tra la Spagna letteraria e l'Italia editoriale delle diverse decadi della seconda parte del secolo scorso (Profeti, Meregalli, Puccini, ecc.). Sono invece pochissimi gli studi di settore che si siano occupati dei testi in traduzione e va detto che a tutt'oggi probabilmente solo Macri² aveva a

- 1 Cfr. FRANCESCO TATEO, *Presenza di Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Atti dei convegni di Roma (1-2-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-11-12 dic. 1980)*, a cura di Oreste Macri, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina-Roma, 1984, p. 809-811.
- 2 ORESTE MACRÌ, *La teoria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Torino, Cesati, 1995, e IDEM, *Studi ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996.

suo tempo percepito le traduzioni come parte del sistema letterario nazionale e aveva inteso collocarle in un'epoca stilisticamente storicizzata in cui i testi spagnoli venivano assunti passando attraverso le diverse possibilità culturali della sensibilità poetica italiana.

Il momento storico in cui iniziò a pubblicare Bodini rappresenta un passaggio importante in cui la Spagna entrò in Italia attraverso libri programmati per una divulgazione che per la prima volta si dirigeva ad un pubblico di massa medio e medio alto, affrancandosi da una produzione che in precedenza era stata profondamente divisa in cultura alta e bassa, in libri, le traduzioni degli anni Venti e Trenta, classificabili grosso modo come best seller o classici di tutti i tempi: Blasco Ibáñez, per intenderci, e *Don Chisciotte*.³ Dal secondo Dopoguerra in poi cambia l'industria editoriale a misura che cambiano la capacità di accoglienza e l'offerta culturale del paese. Le traduzioni non occupano più solo lo spazio primario in cui si risentiva di una forte carenza di libri a stampa, ma diventano voci modulate di un maturo Novecento da importare e finalmente, con la coscienza di un qualche pesante ritardo, impostare culturalmente per i decenni successivi. Così avvertirono questa rappresentatività di svolta, potremmo dire, gli intellettuali di quella terza generazione tanto significativamente descritta da Oreste Macrì e Anna Dolfi. La generazione dei Bodini, Bigongiari, Luzi, Sereni, naturalmente Macrì, quasi tutti poeti e scrittori, quelli della «comparatistica fatta prassi», che condividevano la vocazione europea ed esprimevano, con produzioni di lavoro di imponente mole, quel che dopo di loro non sarebbe più stato espresso con tanta necessità, ovvero l'inestricabilità dei rapporti tra letteratura, critica e traduzione.⁴ La Spagna, d'altro canto, solo negli anni Quaranta usciva da una marginalità culturale che l'aveva relegata, nelle decadi precedenti, ad un ruolo molto secondario ed episodico nell'orizzonte culturale del Novecento occidentale; per la prima volta, dopo il disastro del '39, si iniziarono a tradurre opere e autori che significativamente contenevano una poetica condivisa del

3 Cfr. NANCY DE BENEDETTO, *Libri dal mare di fronte*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 50-56.

4 ANNA DOLFI, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 13-14.

presente. I promotori, legati ai progetti editoriali più attenti alle cose di Spagna, alla precoce assimilazione di Lorca e degli altri poeti della Generazione, furono in quegli anni Elio Vittorini e Carlo Bo, che con Macrì progettarono le programmazioni di Bompiani, Rosa e Ballo, Ugo Guanda, Lerici, Garzanti. La Spagna stava entrando nella mitologia fondativa della cultura europea, e lo faceva attraverso la proiezione della sua poesia e delle sue province sconosciute in cui la generazione di Bodini riconobbe subito un Novecento profondamente comune:

Lorca è come Manolete [scriveva Bodini nel '47], che soggiogava il suo toro al punto da potergli accarezzare le corna e voltargli le spalle e fare con esso tutti i giochi che gli piacesse. Il toro di Lorca è l'Europa. E mentre noi vaghiamo ciechi nell'interno delle nostre stesse midolla, il sangue, e gli oggetti dei suoi canti erano cose terribilmente vere e assolute. No, non è l'Andalusia, è la coscienza che l'Europa s'è ormai ridotta a quell'ultimo dimenticato baluardo; sono tutte le regioni d'Europa che gridano vendetta nell'Andalusia di Lorca.⁵

Dagli anni Cinquanta in poi e a circa dieci anni dalla prima pubblicazione delle *Poesie* di Lorca in Italia (Guanda 1940), e delle antologie di teatro e di prosa di Bompiani (1941), Einaudi, editore tradizionalmente poco attratto dalle letterature di lingua spagnola, da un incerto rapporto con Macrì passò, in una generale politica di consolidamento industriale, alla collaborazione esclusiva con Bodini. Per tutta la decade successiva proprio questo sodalizio segnò l'inizio di una esplicita volontà di acquisizione delle letterature di lingua spagnola al canone dei testi tradotti più importanti del Novecento, da selezionare tra i classici del Siglo de Oro e gli autori contemporanei. Il progetto metteva in campo in prima traduzione o in ritraduzione, opere di cui si proponeva un'ascesa qualitativa verso una lingua di arrivo che fosse stilisticamente lontana dalla legnosità e dalla retorica classicheggiante delle traduzioni; quindi, e forse in prima istanza, che

5 VITTORIO BODINI, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2013, p. 79.

tendesse alla restituzione dell'integrità dei testi di origine, che, è noto, durante tutta la prima metà del secolo e anche oltre, venivano abitualmente tagliati e facilitati a seconda delle diverse esigenze editoriali.

Torna utile a questo punto la definizione di Antoine Berman per entrare in quella che si ritiene fosse la prospettiva 'canonizzante' di annessione di un'area linguistica e culturale puntando su una pianificazione qualitativa che fosse all'altezza del livello linguistico della letteratura prodotta in lingua propria: «il concetto di ri-traduzione ha luogo per l'originale e contro le sue traduzioni esistenti».⁶

Relativamente ai titoli spagnoli, Einaudi, si diceva, li aveva quasi ignorati, tanto da averne uno solo in catalogo fino agli inizi degli anni Cinquanta: *Le novelle esemplari* del 1943, tradotte da Renata Nordio. Nel 1952, dunque, con le traduzioni bodiniane, entrarono in catalogo gli spagnoli, secondo un programma basato su diverse strategie: innanzitutto l'acquisizione di autori importanti, non necessariamente in prima traduzione, con l'intenzione però di farli rientrare in una biblioteca universale e innovativa dal punto di vista del trattamento dei testi. Lorca infatti era stato già ampiamente proposto in italiano negli anni precedenti;⁷ tuttavia riceveva ora, in Casa Einaudi una sorta di definitiva consacrazione perché se ne pubblicarono tre titoli nello stesso anno e si collocò *Il teatro* nei Millenni, la collana dei classici della letteratura mondiale di tutti i tempi. Gli altri libri inseriti nel programma furono *Il Lazarillo*, che però fu pubblicato solo nel 1972, *Il Chisciotte* e un *Teatro completo* di Cervantes, inedito ad oggi in Italia, che pur essendo stato messo in cantiere più volte per volere dell'Editore, non fu mai realizzato perché di fatto fu

6 *La traduzione o l'albergo della lontananza*, Macerata, Quodlibet, 1999, p. 88.

7 Esisteva in italiano il volume di Bompiani a cura di Vittorini del 1942 (che contiene anche *Il lamento* e il *Dialogo dell'amargo*); *Donna Rosita nubile* di Guanda, a cura di Macrì, del 1943; *Yerma*, a cura di Carlo Bo, per Rosa e Ballo del 1944; i volumi del 1946, ovvero *La casa di Bernarda Alba* e *Mariana Pineda* (con *La zapatera prodigiosa* e *L'Amore di don Perlimplin con Belisa*), pubblicato dalla Società Editrice Torinese (credo a cura di Mario Puccini, ma non è chiaro nelle schede dell'Iccu SBN), la *Mariana Pineda* a cura di Oreste Macrì per Guanda, su traduzione di Albertina Baldo; *L'Antologia lirica* di Bertini per Arethusa di Asti del 1948; *le Poesie* di Carlo Bo e i *Canti Gitani* di Macrì per Guanda nel 1949.

interrotto nel 1954 per dare una urgente precedenza assoluta al *Chisciotte* e perché non piaceva a Bodini, che sin dall'inizio aveva controproposto una ritraduzione degli *Intermezzi*, di cui esisteva e circolava all'epoca quella di Giannini pubblicata da Rocco Carabba nel 1915. Tra i classici, dunque, si cercava anche di pubblicare inediti e oltre Quevedo e l'*Amadigi*, che affidarono a Gasparetti, compare più volte menzionata, nella corrispondenza tra Bodini e l'Editore, una *Lozana andaluza* che neanche fu mai effettivamente messa in lavorazione.

Non molto diversa fu la strategia di acquisizione dei poeti contemporanei, oltre Lorca, che vennero sistemati e tesaurizzati in una monumentale antologia, quella dei surrealisti, da cui furono poi tratti i volumetti monografici *Degli angeli* di Alberti, in parte la *Versione Celeste* di Larrea e la *Giacinta* di Moreno Villa. Tra i narratori l'opera di traduzione di Bodini si limitò a Goytisolo, ma va detto che fu importante l'impulso che diede da consulente, come si è avuto modo di ricostruire attraverso la lettura dei pareri forniti su diversi autori e opere, da *Fiestas al Noroeste* di Anna Maria Matute, a Cortázar e Borges tra gli indispensabili ma non molto amati narratori ispanoamericani, a María Teresa León, di cui però non si pubblicherà mai *Juego limpio*, pur menzionato in almeno un paio di lettere della corrispondenza con Davico Bonino.

Elenco delle traduzioni di Vittorio Bodini

- 1952, García Lorca, *I capolavori*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi».
- 1952, García Lorca, Federico, *Nozze di sangue*, Torino, Einaudi, «Collezione di teatro».
- 1952, García Lorca, Federico, *Teatro*, Torino, Einaudi, «I millenni».
- 1955, Quevedo, Francisco de, *Sonetti amorosi e morali*, Bari, (?).
- 1957, Cervantes, *Don Chisciotte della Mancha*, Torino, Einaudi, «I millenni».
- 1958, Salinas, Pedro, *Poesie*, Milano, Lerici.
- 1959, Goytisolo, Juan, *Fiestas*, Torino, Einaudi, «I gettoni».
- 1962, Alexandre, Vicente, *Picasso: con pitture della Cueva de Nerja*, Milano, «All'insegna del pesce d'oro».
- 1963, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, «Supercoralli».
- 1964, Alberti, Rafael, *Poesie*, Milano, Mondadori, «Lo specchio».
- 1964, Alberti, Rafael, *Roma, pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, «Lo specchio».
- 1965, Alberti, Rafael, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, «Lo specchio».
- 1965, Quevedo, Francisco de, *Sonetti amorosi e morali*, Torino, Einaudi.
- 1966, Alberti, Rafael, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia».
- 1969, Larrea Juan, *Versione celeste. Poesie*, Torino, Einaudi, «Supercoralli».
- 1970, Neruda, Pablo, *Splendore e morte di Joaquín Murieta, bandito cileno giustiziato in California il 23 luglio 1853*, Torino, Einaudi, «Collezione di teatro».
- 1972, Moreno Villa, *Giacinta la rossa*, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia».
- 1972, *Lazarillo de Tormes*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi».
- 1972, Cervantes, Miguel de, *Intermezzi*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi».
- 1972, Salinas, Pedro, *Ragioni d'amore*, Milano, Accademia.

Con i contributi che compongono questo volume, che si apre con la personale riflessione sull'esperienza del tradurre offerta da Giovanni Caravaggi, si voleva affrontare il corpus bodiniano cercando di individuare degli elementi che lo ripercorressero nel senso della profondità diacronica, ovvero se ne voleva storicizzare il progetto e la lingua; in primo luogo perché, data l'estensione e l'importanza, si poteva tentare di entrare dalla parte dell'ispanistica, in un percorso di ricollocazione delle norme e più in generale delle caratteristiche della lingua della traduzione letteraria. Per questo sono stati scelti dei testi che si potessero mettere a confronto, ovvero dei testi di cui esistessero in italiano prime e seconde traduzioni o ritraduzioni; queste ultime, infatti, se testimoniano innanzitutto la solidità dell'assimilazione dei testi nella cultura di arrivo, in secondo luogo forniscono anche gli elementi per poter analizzare l'evoluzione della lingua della poetica dominante nei diversi momenti storici in cui si collocano i testi.

Sono pochissimi gli studi fatti in questa prospettiva all'interno della nostra area geoculturale, se si eccettua il più significativo, stampato ormai quasi mezzo secolo fa, a cura di Giovanni Raboni, che si basa sul confronto delle diverse versioni del *Lamento per Ignazio*,⁸ dove da una parte si dava conto del dato storico: la popolarità molto precoce raggiunta dal testo lorchiano, che «sconfinò in una sorta di travolgente e semplicistico emblema o segnale dell'emozione poetica o, peggio, della 'poeticità' in quanto tale» (p. 8); dall'altra si sottolineava quel che il confronto dell'interpretazione traduttiva suggeriva «sulle persistenze e le metamorfosi che hanno interessato, negli ultimi quattro decenni, l'evoluzione del gusto poetico e letterario in Italia» (p. 9).

Dando spazio, dunque, ad un'idea di progressività delle traduzioni, non valida in assoluto, ma percorribile come prospettiva di inda-

8 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Lamento per Ignazio Sanchez Mejias*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Guanda, 1978. Lo stesso corpus con le numerose ritraduzioni del poema, divenuto quasi un banco di prova d'autore, che si sono aggregate tra gli anni Ottanta e la prima decade del 2000, hanno costituito anche recentemente motivo di riflessione per Giuliano Soria, "A las cinco de la tarde". *Nove traduzioni italiane del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías di Federico García Lorca*, Roma, La nuova cultura, 2012.

gine,⁹ sono stati dedicati due interventi all'analisi delle traduzioni del *Quijote*, per cercare di mettere in rilievo le qualità proprie della svolta che rappresentò quella di Bodini rispetto alle coeve e alle preesistenti degli anni Venti e Trenta; abbiamo voluto approfondire, per altro, un'analisi della poco diffusa e studiata versione integrale di Mary de Hochkofler (Pintacuda), che fu pubblicata tra quella di Giannini e quella di Carlesi. Allo stesso modo è stato inquadrato il *Lazarillo*, di cui Antonio Gargano ha tenuto presenti sette traduzioni diverse, oltre quella bodiniana, che risente, a mio avviso, della mancanza di editing, cioè del doppio giro di correzioni che invece fu fatto per il *Don Chisciotte*. Dalle fonti d'archivio, infatti, non emerge in nessun momento che la traduzione del *Lazarillo*, che Bodini aveva consegnato nel 1946, fosse mai stata corretta, se non nella postuma revisione marcriniana, perché scomparve del tutto dai programmi editoriali della Casa e dalla memoria del traduttore stesso. Non andò così per il capolavoro di Cervantes, invece, di cui risultano menzionate e conservate, pur molto parzialmente, almeno due correzioni dei dattiloscritti che venivano inviati con regolarità in prima stesura alla redazione per essere rimandati indietro, rivisti e ricopiati dal traduttore in seconda e definitiva stesura.

La vasta attività di Vittorio Bodini, non solo quella einaudiana, offriva la possibilità di tornare al Novecento anche attraverso la prosa teatrale di Lorca e la poesia di Salinas, Rafael Alberti e i Surrealisti e effettivamente credo che siano molti gli spunti di riflessione forniti dai contributi di questo volume, che permettono di consegnare più d'una caratteristica della prassi traduttiva dello studioso salentino. La prima, è che il lavoro di Bodini si presenta diseguale e, restando nell'ambito della prosa, c'è da dire che il comportamento del traduttore non è lo stesso che riscontrano Paola Laskaris in *Nozze di sangue* e Fausta Antonucci ne *La Casa di Bernarda Alba*, rispetto a quello del *Chisciotte* o del *Lazarillo*. «La tentazione del calco consapevole» più volte ricorrente nelle *pièces*, infatti, non è un tratto rilevante della bella lingua del romanzo di Cervantes e non lo è neanche l'uso dei prestiti di termini o espressioni riportate letteralmente. Tali caratte-

9 Cfr. BERNARD BANOUN, «A monte e a valle: le ragioni del ritradurre», a cura di Andrea Chiurato, *Testo a fronte*, 45, II sem., 2011, pp. 19-22.

ristiche mi sembra siano più vicine alla poesia tradotta da Bodini, dove pur si riscontra l'uso del calco, evidenziato nella traduzione *Degli angeli* di Alberti (Grilli) e in alcuni dei surrealisti (Grasso); così come, inoltre – il dato era già stato segnalato da Giuseppe Tavani in un intervento del 1980 –,¹⁰ emerge la scelta di una lingua aulica che innalza la lingua del testo fonte; in questa sede, oltre a dare atto della stessa caratteristica, Francesco Fava, nell'analisi della traduzione della poesia di Salinas, ricolloca la «tendenza ad ascendere» nell'ambito di una deliberata adesione al contesto linguistico e culturale dell'epoca.

Dunque si affaccia l'ipotesi, sembra di poter affermare non senza qualche fondatezza, di un contrasto tra la lingua meta della poesia, così come viene descritta piuttosto concordemente dagli studiosi che se ne sono occupati, e quella di una prosa i cui tratti generali variano invece a seconda del genere, e consegnano, ciò che sorprende solo relativamente, una lingua del teatro più omogenea alla poesia che alla narrativa. Di sicuro si avanza tale ipotesi in parte arbitrariamente, senza non prevedere però conferme o smentite in altra sede; e tuttavia non è poco importante tenere presente che furono diversi i redattori che in Casa Einaudi si occuparono delle opere tradotte da Bodini e questo potrebbe aver influito considerevolmente sulle scelte di resa stilistica; il trattamento dei nomi propri, su cui si riflette a lungo a proposito del *Chisciotte*, incoraggia l'ipotesi, infatti, abbastanza adeguatamente. D'altro canto, è anche possibile, nonché interessante, pensare che un approccio più emotivo determinasse delle strategie tendenti ad una lingua meta meno raffinata, che, a differenza dei romanzi, risulta oggi alquanto invecchiata e spesso inadeguata; che vi sia forse una volontà di condividere con lo spettatore o con il lettore italiano il suono della lingua di García Lorca, e quindi la necessità di una maggiore fedeltà alla lettera. Non casualmente, si riscontra, infatti, una tendenza simile in una prova di prosa abbastanza intima, il *Corriere spagnolo*, della fine degli anni Quaranta, dove ci si può imbattere frequentemente in scorci molto lontani dall'elegante gusto dello stile bodiniano. Qui infatti, è molto frequente l'uso di espressioni lasciate in spagnolo e messe in corsivo, come le forme di saluto nei dialoghi, oppure i termini di diverso ambito lessicale, ge-

10 GIUSEPPE TAVANI, «Bodini traduttore», in *Le terre di Carlo V*, pp. 287-296.

neralmente specializzato, dalla tauromachia alla alimentazione. Il soggiorno in Spagna, viene da pensare, dovette determinare un grande coinvolgimento, per Bodini, che si risolse in una adesione incondizionata fino ai limiti del *trash*, ora per l'ammirazione di una bravissima ballerina di flamenco che «aveva molti piedi», ora per la riproduzione letterale di espressioni come «a me dell'universo non m'importa un peperone».

Una simile ricorrenza del calco, in questi ultimi casi alquanto spericolata, dovuta ad una volontà espressiva piuttosto disimpegnata e sentimentale, non appartiene alla prassi traduttiva e non rientra neanche nell'interpretazione della comicità che Bodini volle consegnare dei testi più complessi. Tendenzialmente non troveremo coloriture virgolettate né facili colloquialismi, non dialettalismi né doppi sensi o allusioni sessuali; in sintesi i tratti che sarebbero propri di una comicità di tipo linguistico, non invadono le traduzioni bodiniane e soprattutto non invadono la lingua cervantina, come attraverso percorsi diversi si giunge ad affermare sia a proposito degli *Entremeses* (Ravasini), che del *Chisciotte* del 1957.

Traduzione, perenne tirocinio

Giovanni Caravaggi
(Università degli Studi di Pavia)

Un traduttore rimane coinvolto, suo malgrado, nell'antica diatriba fra le posizioni critiche inconciliabili di chi considera la traduzione come mezzo efficace per il superamento degli ostacoli frapposti alla comunicazione interculturale, e di chi invece la giudica una soluzione inadeguata che conduce irrimediabilmente alla perdita dell'identità specifica del testo e al suo impoverimento semantico.

In realtà, pur di fronte alla mole imponente di traduzioni che hanno segnato e segnano lo sviluppo della nostra cultura, non mancano le motivazioni che inducono a chiederci se l'operazione del tradurre sia a tutti gli effetti realizzabile.

Ovviamente l'interrogativo oggi non affonda più le radici nel terreno di antichi dubbi religiosi circa la possibilità di superare la catastrofica conseguenza di Babele, o di sanare (secondo l'immagine di Góngora) la ferita aperta da quella sventurata confusione («el ramalazo de la desdicha de Babel»)¹ Vero è che i detrattori di Góngora sostenevano che il guaio del grande poeta cordobese era di non aver goduto di uno dei doni della Pentecoste, cioè appunto la conoscenza delle lingue.

Comunque, anche se qualcuno fosse convinto di averne goduto, non potrebbe esimersi dal porsi delle domande sulla possibilità effettiva di trasporre un testo da una lingua all'altra, o meglio di ricreare nella propria lingua il perfetto equivalente di un testo redatto in una lingua straniera, con tutto il suo potenziale tessuto polisemico. In ef-

1 Cfr. LUIS DE GÓNGORA, *Epistolario completo*, I, edición de Antonio Carreira, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1999. *Respuesta de don Luis de Góngora*, in data 30-9-1613, p. 3, l. 69.

fetti, il postulato stesso dell'intraducibilità si fonda sulla convinzione che non possa esistere un'autentica simmetria fra due diversi sistemi semantici e che la distanza fra codici differenti non possa essere del tutto colmata.

Pertanto una riflessione sulla natura del linguaggio e della comunicazione si deve proporre già in fase preliminare; in ogni modo, nell'esperienza privata e professionale di molti, la traduzione del testo letterario, con tutti i suoi limiti, continua a rappresentare un veicolo insostituibile di diffusione della conoscenza; e già dal punto di vista linguistico, è strumento di crescita e arricchimento; è scienza che impone, peraltro, un impegno faticoso e incessante, volto ad individuare la complessa rete di significati soggiacenti al testo in esame e ad approfondire l'esplorazione dell'universo emotivo e culturale del suo autore. In effetti, ogni volta che ci si impegna nell'operazione transfrastica si è obbligati a compiere in primo luogo uno sforzo ermeneutico non indifferente.

Non ho certo la presunzione di delineare qui una mappa dei problemi che caratterizzano la traduzione di opere letterarie spagnole, né mi considero in grado di definire le qualità di una buona traduzione; e ancor meno le qualità di un buon traduttore. Ritengo però che il lavoro del traduttore sia, in genere, ricco di considerevoli implicazioni didattiche; e indubbiamente è il risultato di una ricerca incessante di forbiti effetti di cesellatura linguistica; mi sembra pertanto un'impresa che si può considerare di tipo raffinatamente artigianale (vero è che esistono anche le traduzioni di tipo industriale, ma preferisco non occuparmene).

Queste riflessioni compendiarie, alquanto generiche, sono condizionate, in sostanza, dalla mia esperienza di traduttore, che, di fatto, è iniziata nell'ambito della linguistica, negli anni ormai lontani in cui si stava diffondendo in Italia lo strutturalismo; mi era stato offerto, a breve distanza di tempo, di curare l'edizione italiana di due monografie francesi di rilevante interesse, non solo dal punto di vista metodologico, vale a dire la *Linguistique générale et linguistique française* di Charles Bailly² e l'*Économie des changements phonétiques* di André Martinet.³

2 CHARLES BAILLY, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Mondadori, 1963.

3 ANDRÉ MARTINET, *Economia dei mutamenti fonetici*, Torino, Einaudi, 1968.

In entrambi i casi si imponeva la necessità di garantire un'adeguata corrispondenza di valori semantici fra gli usi del francese e dell'italiano, e ciò comportava non poche difficoltà, soprattutto in quanto concerne la parte esemplificativa, molto abbondante nella prima delle due opere; inoltre, dato che vari capitoli della seconda riguardano l'evoluzione del sistema fonetico dello spagnolo, si imponeva un raffronto sistematico fra tre distinti sistemi. Prescindendo dai risultati che posso aver raggiunto, ritengo che questa esperienza abbia rappresentato per me un utile esercizio di affinamento della sensibilità linguistica.

Di non minore complessità mi è sembrata poi la traduzione di una delle monografie più suggestive di Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*,⁴ traduzione favorita dal mecenatismo generoso di Raffaele Mattioli. La chiarezza espositiva ma anche l'entusiastica evocazione degli avvenimenti storici mi parevano le qualità dell'opera che andavano salvaguardate nella traduzione. Gratificante era stata inoltre la possibilità di entrare in contatto diretto con l'illustre maestro della filologia spagnola, che per l'edizione italiana aveva voluto fornire alcune integrazioni innovative.

Se il momento della traduzione deve essere preceduto da un attento approfondimento dei significati profondi del testo e delle tradizioni letterarie in cui si colloca, sarà ogni volta opportuno che il traduttore definisca le linee portanti dell'approccio critico da seguire.

La traduzione delle *Liriche Scelte* di Juan Boscán,⁵ il caposcuola del petrarchismo spagnolo, obbligava, per esempio, a fare i conti con un codice poetico molto elaborato ma anche con una realtà linguistica di transizione fra le consuetudini dei canzonieri tardomedievali e le istanze dirompenti del Rinascimento. Scrivere poesia, per Boscán, non era più un elegante passatempo cortigiano, bensì la rivelazione di un'intensa indagine introspettiva. Ma il suo rifiuto di ogni edonismo nell'analisi austera delle emozioni e dei sentimenti si rifletteva in un linguaggio aspro e concettistico, indubbiamente vincolato al rigore metafisico del suo maestro, il catalano Ausiàs March.

Nelle liriche del Libro I, ancora legate alla tradizione *cancioneril*, mi ero sforzato di mantenere il gioco delle antitesi e dei ricorsi re-

4 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *La Spagna del Cid*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.

5 JUAN BOSCAN, *Liriche scelte*, Torino, Einaudi, 1971, *Collezione di poesia*, 82.

torici affini, come le iterazioni, le paronomasie, i chiasmi, e via dicendo, e tuttavia la rarefazione lessicale di quei testi giovanili non comportava una specifica difficoltà di versione. Ben diverso, invece, il caso dei testi del Libro II, e dei sonetti in particolare. Come ben si sa, il sonetto è croce e delizia di ogni traduttore. La sua struttura chiusa impone che vengano salvaguardate almeno le strutture formali e le sequenze ritmiche, mentre forse è lecito astenersi dal riprodurre ad ogni costo il sistema delle rime, per evitare forzature gratuite. Per di più nei sonetti di Boscán l'incessante tensione dialettica e la frequente soluzione sentenziosa costringono a una ricerca attenta delle possibili equipollenze italiane. Per quanto riguarda invece i testi del Libro III, quella tensione espressiva si doveva placare nel discorso familiare dell'epistola di stampo oraziano o nelle distese volute narrative dell'ottava.

Ma una problematica particolare affiora nei testi in cui il poeta barcellonese privilegia un tipo di adesione al canone classico dell'imitazione che non esclude l'interferenza dei principi tardomedievali della *glosa* poetica; le sue "traduzioni" dal Petrarca, o (come scelta alternativa) da Ausiàs March, comportano in prima istanza l'accettazione di un modello consacrato ma subito dopo il proposito di riconfigurarne le peculiarità in modo autonomo e non di rado contrastivo.

Un caso esemplare potrebbe essere quello del sonetto C *En alta mar rompido está el navío / con tempestad y temeroso viento...*, da collegarsi indubbiamente al sonetto CLXXXIX del Petrarca *Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno*, in quanto Boscán ripropone la maggior parte delle immagini petrarchesche relative alla navigazione perigliosa nel pelago d'amore (nave in balia del mare in tempesta, e poi vento, notte, stella polare, porto), vale a dire gli elementi basilari di una raffigurazione spettacolare. Ma se si considerano i due testi non tanto dal punto di vista dell'allineamento delle immagini, quanto piuttosto come sistemi coerenti di segni, il parallelismo si riduce immediatamente e si può constatare invece quanto le affinità dei particolari emergano da contesti profondamente divergenti.⁶

6 Ho prospettato un'analisi contrastiva dei due sonetti in *Petrarchismo e modelli alternativi in Juan Boscán*, in FRANCESCO LO MONACO, LUCA CARLO ROSSI, NIC-

Indubbiamente Boscán si compiaceva di proporre un capovolgimento della situazione immaginata dal Petrarca e tendeva anche ad attenuare la bivalenza semantica delle singole immagini, a nessuna delle quali veniva assegnata quella precisa valenza metaforica che il poeta toscano aveva messo in rilievo tanto accuratamente. Si profilava così la breve cronaca di uno scampato naufragio, ottenuta mediante un abile *collage* di motivi petrarcheschi, sottoposti però ad un filtro che ne rendeva meno trasparenti i significati traslati, fino al punto da non escludere del tutto un'interpretazione realistica dell'episodio, che sarebbe perfettamente legittima se non esistesse l'antecedente petrarchesco.

Conviene pertanto che l'ambiguità affascinante di un testo così sottilmente elaborato si mantenga nella traduzione italiana, che comunque non può perdere di vista le rigorose simmetrie del modello toscano.

Più variegati i problemi che si pongono al momento della traduzione di un'opera teatrale barocca dalla vasta risonanza, quale *El Alcalde de Zalamea*, di Pedro Calderón de la Barca;⁷ infatti le scelte stilistiche erano condizionate, già a un livello teorico, dal principio della coerenza situazionale del linguaggio scenico, che Lope de Vega aveva formulato nell'*Arte nuevo de hacer comedias* e che Calderón applica costantemente, seppure con una certa discrezione.

Di fatto, si alternano in questa commedia diversi registri espressivi; innanzitutto la parlata rustica e colorita dei soldati, che però non scade nella volgarità, perché Calderón interpone abilmente il filtro del riferimento allusivo; poi il sottile lirismo elegiaco dei momenti di serena intimità domestica e di intensa manifestazione emotiva; e inoltre la pacatezza solenne della riflessione moralistica; o i maliziosi sottintesi delle profferte galanti del capitano, o ancora la veemente irruenza drammatica, non priva però di venature comiche, dello scontro fra i due grandi protagonisti, l'*alcalde* Pedro Crespo e il generale don Lope de Figueroa.

COLÒ SCAFFAI (a cura di), "Liber", "Fragmenta", "Libellus" prima e dopo il Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 281-296.

7 *Il Giudice di Zalamea*, in CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, a cura di Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1990, pp. 576-850.

Ne risulta dunque un effetto polifonico in cui si riflette una complessa varietà di livelli linguistici e una notevole ricchezza di modulazioni ritmiche, all'interno di un sistema polimetrico molto duttile.

Nella traduzione sarebbe opportuno mantenere un giusto equilibrio fra queste componenti, evitando le accentuazioni (per esempio di tipo vernacolare) che si riscontrano in qualche versione italiana, peraltro autorevole; conviene rispettare il ritmo, senza conservare però in modo rigido il gioco delle rime, per non forzare il senso delle battute. Inoltre ci si deve guardare dalla pretesa di precisare quei contesti che l'autore non ha inteso definire più specificamente (meglio ricorrere alle note). D'altra parte, nel teatro del *Siglo de oro* certi avvenimenti non potevano essere rappresentati sulla scena, e certe espressioni non potevano essere usate dai personaggi. Senza dubbio nella realtà dell'epoca, un soldato poteva esprimersi in modo sboccato e volgare; l'imprecazione blasfema e il discorso osceno facevano parte delle sue abitudini linguistiche quotidiane; ma occorre rispettare la discrezione calderoniana e il suo pudore espressivo. L'odioso stupro che Isabel subisce non poteva certo essere messo in scena realisticamente; lo spettatore lo intuisce dalla grida della vittima, fuori scena; ma anche quando Isabel racconta al padre l'affronto che le è stato inflitto, non può confessare ogni particolare e lo lascia intuire attraverso le figure retoriche della reticenza. In questi e in molti altri casi, una resa troppo realistica della situazione può produrre guasti notevoli. E il problema si pone fin dalle battute iniziali della scena d'apertura dell'*Alcalde*, dominata dalla figura di Rebolledo, soldatuccio antieroico e di scarse doti morali.

Si deve ammettere che ben raramente un traduttore può considerare del tutto soddisfacenti i risultati conseguiti; un incessante rovello lo indurrebbe a tentare continue revisioni. Ma una volta consegnata all'editore, anche la traduzione cessa di appartenere all'autore e segue la sua strada, più o meno fortunata. In qualche caso, comunque, sorge l'occasione di rendere concreti i ripensamenti. Nel caso specifico, la nuova edizione bilingue del capolavoro di Calderón de la Barca, prevista in una vasta silloge del teatro spagnolo barocco (Milano, Bompiani), mi ha consentito di realizzare una profonda revisione del testo italiano.

In linea di massima, ho preferito rinunciare a certe libertà interpretative che un tempo ritenevo consentite dalla presenza del testo spagnolo a fronte, ma che provocavano un allontanamento preten-

zioso dalla lezione originale e qualche forzatura gratuita del testo; mi sono imposto, insomma, un atteggiamento più rispettoso nei confronti del capolavoro calderoniano, affidando a brevi note esplicative la soluzione di qualche dubbio, ammesso che si riesca a eliminarlo.

Una problematica distinta si riscontra nella versione di un testo significativo del tardo Quattrocento, le famose *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique,⁸ solenne elegia di 480 versi, in strofe dette poi 'manriquiane' per antonomasia (doppie sestine con *pié quebrado*). Sono strofe molto agili, dal ritmo ben cadenzato, con un gioco di rime insistente; mettono a dura prova il traduttore. Questo poemetto ha goduto di un notevole successo editoriale anche in Italia, specialmente verso la metà del secolo scorso (a prescindere dall'elegante versione ottocentesca di Giacomo Zanella); infatti in un breve arco di anni si sono succedute le traduzioni accurate di Pietro Raimondi (Firenze, Sansoni, 1951), di Ugo Gallo e Antonio Gasparetti (Milano, Nuova Accademia, 1959), di Mario Pinna (Firenze, Vallecchi, 1962) e di Gualtiero Cangiotti (Bologna, Patron, 1964); una trentina d'anni più tardi è apparsa la versione di Luciano Allamprese (Torino, Einaudi, 1991), di fatto contemporanea alla mia, che è giunta ora alla terza edizione.

Le *Coplas por la muerte de su padre* si compongono in realtà di una 'costellazione di temi' tradizionali, secondo la felice espressione di Pedro Salinas; vi confluiscono infatti molti luoghi comuni della tradizione elegiaca tardomedievale, rielaborati in una costruzione armoniosa e misurata, in un linguaggio terso, dall'ammirevole tensione espressiva; vi si delineano, in concreto, le sequenze di un trittico solenne: la meditazione filosofica sulla inevitabile fine della vita, con una suadente testimonianza sulla caducità del potere, delle ambizioni umane e dei piaceri terrestri; la celebrazione della figura del Maestro di Santiago e delle sue virtù cavalleresche e cristiane; l'incontro edificante fra l'eroe e la Morte, che pone in rilievo l'atteggiamento di estrema fiducia del credente nella volontà divina.

Le argomentazioni serrate delle prime *coplas* comportano scelte linguistiche prive di concessioni edonistiche e dense, invece, di riflessioni parenetiche, mentre l'orbitura elegiaca della parte successiva introduce un discorso malinconico, dominato dall'iterazione insistente

8 JORGE MANRIQUE, *Elegia alla morte del padre*, Venezia, Marsilio, 1991.

d'interrogativi dolenti, tipici del *topos* medievale dell'*Ubi sunt?* Nella parte finale affiorano poi tracce consistenti del linguaggio epico.

La resa di immagini così tradizionali presenta qualche difficoltà solo in pochi casi, ma la traduzione deve tener presente anche il contesto culturale in cui s'inserisce il testo e in cui si può trovare una risposta a qualche dubbio.

Per esempio, al v. 92 in *casos desastrados* si riscontra un doppio cultismo. *Caso* è un latinismo (caduta), e riflette la tematica di opere famose come il *De casibus virorum illustrium* del Boccaccio, la cui traduzione castigliana, *Caídas de Príncipes*, cominciò ad essere redatta dal Cancelliere Ayala, coadiuvato dal Dottor Juan García, e fu terminata da Alonso de Cartagena; *desastrado* (da *astra*) indica l'influenza negativa delle stelle, considerata come determinante negli avvenimenti sfortunati; il poeta intende dunque alludere alle 'disastrose cadute' dei lignaggi illustri che evocherà nella *copla* X. Ma l'uso ormai topico del sintagma può giustificare una traduzione più generica, 'disastrosi eventi'.

Ai vv. 191-192 *verduras / de las eras* (il verde dei campi, o meglio, dei riquadri coltivati), è immagine simbolica della caducità, di origine biblica: *foenum agri* (*Salmi*, CII, 15; *Isaia*, XXXVII, 27 ecc.); «fili d'erba / sulle zolle» può sembrare una traduzione piuttosto libera, ma mi sembrava comunque aderente al contesto.

Più problematica risulta la traduzione della *copla* XIII (vv. 145 ss.):

Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos
no son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos.
No mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
cuando vemos el engaño
y queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

Al v. 148, il termine *corredores* suole essere interpretato nel senso di 'esploratori', di cavalieri lanciati in avanscoperta; ma il traslato prevede una relazione specifica; i piaceri e le dolcezza mondane so-

no i *corredores*, che ci trascinano verso il precipizio, (verso l'imboscata della morte), e quando ce ne rendiamo conto è troppo tardi, perché ormai 'corriamo a briglia sciolta' (v.152), senza fermarci, e non riusciamo più a frenare la galoppata; i *corredores* dovrebbero essere dunque i *corsieri*. L'immagine del cavallo che galoppa sfrenatamente nell'esegesi biblica medievale indicava i piaceri disordinati e non più controllati che conducono l'uomo alla perdizione;⁹ tuttavia sarebbe opportuno reperire nei testi quattrocenteschi qualche altra concordanza: negli spogli elettronici del *CORDE*¹⁰ si riscontra senza difficoltà la ricorrenza di *corredores* come epiteto, talora in accoppiamenti del tipo: «los caballos eran ligeros y corredores»; ma è più problematico attestare l'uso dell'aggettivo sostantivato con questa specifica accezione.

Per molti aspetti, è ancor più impegnativa la traduzione dell'opera poetica di San Juan de la Cruz,¹¹ non solo per il costante riferimento teologico delle immagini. Proprio la riflessione sui valori più intimi delle poesie di San Juan de la Cruz può confermare che tradurre è tentare di stabilire il rapporto di corrispondenza tanto dei motivi tematici, delle motivazioni psichiche, delle peculiarità lessicali, morfologiche e sintattiche, quanto delle sequenze ritmiche e delle modulazioni sonore.

Potrebbe illustrare in modo adeguato questa problematica la canzone *En una noche oscura...*, un testo delicatamente calibrato e di una musicalità straordinaria, grazie anche all'adozione di uno schema metrico melodioso come la *lira*.

L'autore stesso ne aveva proposto a più riprese una lettura teologica, inserendola nel suo sistema di rappresentazione figurata dell'ascesa mistica, attraverso gli ampi commenti in prosa della *Subida al Monte Carmelo* e della *Noche Oscura*, trattati peraltro rimasti incompiuti, e composti, a quanto pare, su richiesta dei suoi discepoli, per evidenziare le fasi dell'oscuramento e dell'annientamento interiore necessarie all'anima nella conquista della luce divina.

Questo slancio dell'anima verso la divinità viene annunciato già

9 Avevo documentato questa proposta di lettura in *Nota Manriquiana*, «Studi di Letteratura Spagnola», III, Roma, 1966, pp.155-167.

10 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus Diacrónico del Español*.

11 SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesie*, Napoli, Liguori, 1995; II^a ed. 1999.

nella lunga rubrica: *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual.*

Ma, in realtà, nella canzone è privilegiato il linguaggio allusivo, e quello slancio appassionato viene rappresentato come ansiosa avventura notturna di una giovane innamorata, che lascia furtivamente la propria casa per congiungersi all'amato in un luogo segreto, sull'altana delle mura. L'impulso iniziale, irresistibile, si placa nell'unione all'amato e si annulla in un abbandono estatico; sono dunque immagini accessibili e quasi familiari del desiderio apprensivo e del sereno appagamento, che occorreva mantenere in tutta la loro suadente articolazione melodica.

L'intersezione delle due isotopie letterarie principali si prospetta a diversi livelli; se ne veda un esempio in VI,1, dove *En mi pecho florido* può significare tanto *nel mio cuore esultante* quanto, con più plastica raffigurazione, *sul mio seno sbocciato*, secondo quella sensualità prorompente, mai ostentata però in modo volgare, che caratterizzava molti versetti del *Cantico dei Cantici* biblico. Comunque, nei suoi commenti in prosa San Juan de la Cruz non risolve questa suggestiva ambiguità.

Per altre immagini meno esplicite si sono tentate letture non sempre convincenti. Per quanto riguarda il finale di VI («y yo le regalaba, / y el ventalle de cedros aire daba»), Letizia Bianchi, in uno studio indubbiamente avvincente,¹² proponeva d'interpretare *ventalle* non come sostantivo maschile, nel senso di *abanico*, vale a dire il ventaglio dei cedri, bensì come infinito sostantivato; *el ventalle* sarebbe cioè una forma poetica di *el ventarle*, nel senso di "fiutare, riconoscere con l'olfatto". In questo caso *aire daba* dovrebbe significare *emana un profumo*; si potrebbe dunque tradurre, un po' liberamente, *dava il suo incontro un profumo di cedri*. Tuttavia non risulta chiaramente documentabile l'uso antico di *dar aire* nel senso di *emanare un sentore, un profumo*; pertanto mi è sembrato preferibile tradurre, più tradizionalmente, *e il ventaglio dei cedri ventilava*.

Dubbi e incertezze sono affiorati anche nel corso della traduzio-

12 LETIZIA BIANCHI, *A proposito di "Noche oscura", VI, 5: un ventaglio avventato?*, «Cultura Neolatina», XLII, 1982, pp. 265-289.

ne di testi contemporanei, con specifico riferimento alle opere poetiche di Antonio Machado e di Federico García Lorca.¹³

Per quanto concerne la prima, occorre precisare in che cosa consista il *corpus* poetico machadiano e quali siano state le modalità della sua traduzione.

Le poesie di Machado comprendono fondamentalmente i testi inclusi dal poeta nelle successive edizioni delle *Poesías Completas* da lui stesso curate e costantemente arricchite, fra il 1917 (Madrid, Residencia de Estudiantes, **PC¹**) e il 1936 (Madrid, Espasa Calpe, **PC⁴**), ma anche la vasta sezione delle *Sueltas*, vale a dire le poesie da lui composte durante la Guerra Civile, fra il 1936 e il 1939, e non raccolte in volume, e le poesie reperibili nei suoi vari brogliacci poetici, a cominciare dai *Complementarios* (**Compl.**) fino ai *Cuadernos de Burgos* (**CB**) e ai *Cuadernos de Sevilla* (**CS**), recentemente ricuperati.¹⁴

Dal punto di vista ecdotico un lavoro sistematico fondamentale è stato compiuto da Oreste Macrì, il compianto maestro fiorentino, attraverso un'indagine filologica protrattasi per vari decenni e attestata dalle edizioni di **LR**, **EC** e **LT**.¹⁵ A lui si deve una delle più significative rivalutazioni degli autografi, e in particolare una prima esplorazione dei **CB**. Le sue traduzioni hanno segnato un'epoca; non sono mai passive e spesso propongono interpretazioni alquanto sugge-

13 ANTONIO MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori, 2010, CLXV + 1591 pp. Si citerà come **MO**; FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesie*, Introduzione, traduzione e note di Giovanni Caravaggi, Roma, Salerno, 2010, LXVI + 768 pp.

14 **Compl.** A. MACHADO, *Los Complementarios*, ed. de Domingo Ynduráin, Taurus, Madrid, 1971; **CB** *El fondo machadiano de Burgos / Los papeles de Antonio Machado*, Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Introducción y coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez, Digitalización de textos e imágenes M^a Pilar Alonso Abad, Burgos, 2004, 2 voll.; raggruppano con **HS** i fogli sparsi (*hojas sueltas*); **CS** *Manuscritos de los Hermanos Machado*, (colección Unicaja), ed. de Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Servicios de Publicaciones de la Fundación Unicaja, Málaga, 2006, 10 voll.; raggruppano con **HS** i fogli sparsi (*hojas sueltas*).

15 **LR** *Poesie di Antonio Machado*, a cura di Oreste Macrì, Lerici, Milano, 19693; **EC** ANTONIO MACHADO, *I. Poesías Completas*, ed. crítica de Oreste Macrì, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988 (Edición del cincuentenario); **LT** ANTONIO MACHADO, *Opera poetica*, Nuova edizione a cura di Oreste Macrì, Le Lettere, Firenze, 1994.

stive. Nell'edizione **MO** si decise di riprodurle, comunque non senza una revisione critica, e con l'aggiunta delle traduzioni di non pochi inediti machadiani reperiti in vari autografi.¹⁶

La parte più significativa dei **CB** e dei **CS** è certo quella che comprende abbozzi e varianti di testi poetici editi e inediti. Questo ricco materiale autografo risulta di valore straordinario, soprattutto dal punto di vista ecdotico; in circa un migliaio di carte si concentra la storia del processo creativo di molte liriche machadiane, risalenti in gran parte all'epoca di Baeza e di Segovia (rispettivamente 1912-1919 e 1919-1931), quando si realizzò un rinnovamento profondo del sistema poetico dell'autore, attraverso una serie di sperimentazioni complesse e non prive di ripensamenti.

Le **PS** dei **CB** dovevano essere pubblicate in un ulteriore tomo di **EC**, che però non venne mai alla luce per difficoltà editoriali; è apprezzabile l'incremento delle **PS** in **LT**, a cui peraltro, forse per le condizioni di salute del curatore, dovette mancare un controllo finale, come lasciano intravedere i numerosi refusi. Nel curare l'edizione di questi testi, mi sono convinto della necessità di proporre un'interpretazione alternativa, fondata su un controllo attento degli autografi e delle edizioni a stampa. Conviene infatti che il traduttore accerti la correttezza della lezione del testo che intende tradurre. A tale proposito potrebbe risultare utile una campionatura esemplificativa.

In **LT**, p. 942, ricompare una *suelta*, già edita in **EC**, pp. 793-794, dall'esordio alquanto sorprendente:

Colmenero es mi novio
y a su campana,
porque Rosa me llamo,
Rosa la llama,
y a la cigüeña
le dice: que me traigas
noticias de ella.

16 Ho evocato sinteticamente le vicende dei preziosi quaderni di appunti machadiani e la consistenza dei loro contenuti, peraltro non sempre adeguatamente valorizzati, in *Revisión de las Poesías Seltas de Antonio Machado*, in PATRIZIA BOTTA (a cura di), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, I, Roma, Bugatto Libri, 2012, pp. 90-101.

La traduzione riflette questa lezione incongrua, che sembra accolta senza riserve:

Apiaio è il mio promesso
e la sua campana,
perché Rosa mi chiamo,
Rosa la chiama,
e alla cicogna
le dice: portami
notizie di lei.

La *seguidilla* in questione si configura secondo lo schema delle *Canciones del alto Duero* (CLX, I e sgg.):

I

Moliner es mi amante,
tiene un molino
bajo los pinos verdes,
cerca del río.
Niñas, cantad:
«Por la orilla del Duero
yo quisiera pasar»

e proprio con riferimento al sottotitolo di CLX, la si deve considerare a sua volta una *canción de mozas* poi eliminata; infatti risultava inclusa in quella serie all'inizio del 1922, quando venne pubblicata nella rivista *España* (VIII, n. 304, 21 gennaio 1922, p. 11), in una prima edizione, dalle varianti notevoli, delle *Canciones del alto Duero*; vi figurava in V posizione, con un esordio del tutto coerente, «Campanero es mi novio», che occorre dunque restaurare, modificando per conseguenza la traduzione in *Campanaro è il mio promesso*; probabilmente nelle edizioni menzionate sopra si dovette verificare un errore di attrazione dalla *seguidilla* immediatamente precedente in *España*:¹⁷

17 Questa si è mantenuta però in CLX, III, con minima variante al v. 5: «De su colmena».

IV

Colmenero es mi amante
y, en su abejar,
abejicas de oro
vienen y van.
De tu colmena,
colmenero del alma,
yo colmenera.

In vari altri casi è necessario modificare una traduzione, per il semplice motivo che si fonda su presupposti errati.

In *LT*, pp. 1026-27, la *Suelta LXXIII* è proposta come un frammento acefalo (mancherebbero due versi) di una breve lirica d'ispirazione spirituale:

.....
.....
Hace a Dios ser mi cautivo
y libre mi corazón
y es tanta mi desazón
de ver a Dios por mi vicio
que muero porque no muero.
Porque te hiciste cautivo
Dios mío en mi corazón.

Nella traduzione si tenta di mantenere questo tipo di orientamento, che indubbiamente è determinante:

Il mio cuore fa che sia Dio
mio prigioniero e libero,
ed è tanta la mia inquietudine
nel veder Dio per mio difetto
che muoio perché non muoio.
Perché ti sei fatto prigioniero
Dio mio, nel mio cuore.

Il commento si compone di due sole osservazioni (*LT*, p.1169); la prima si limita a indicare la struttura metrica in questi brevi termini, peraltro non molto chiari: '7 octosillabi: *abbea* (assonzato) *xab*'; la seconda si riferisce alla lezione del v. 5, classificata in modo piuttosto vago: 'formula mistica'.

Ma in **CB**, 5, 13 r la situazione mi sembra alquanto diversa ed esige un intervento correttorio radicale. In primo luogo conviene osservare che la *copla* è preceduta da una breve frammento in prosa, su due linee: «El hombre da la ley al universo y se / incluye en la ley»; segue un verso depennato «A veces pienso que Dios» dopo una serie di punti sospensivi, corrispondenti a due versi mancanti), figura il frammento, dalla lezione un po' diversa:

hace a Dios ser mi cautivo
y libre mi corazón;
y es tanta mi desazón
de ver a Dios prisionero
que muero porque no muero.

Separati da uno spazio, compaiono infine due versi completamente depennati: «Porque te hiciste cautivo / Dios mío en mi corazón». Nello spazio sottostante figura un distico, totalmente depennato: «Cuando muera, amigos míos, / si vale mi obra un entierro»; gli fa seguito una quartina, a sua volta depennata, che sviluppa lo stesso motivo:

Cuando muera, amigos míos,
si mi obra vale un entierro,
a la tierra castellana
llevadme, cerca del Duero.

I versi sopravvissuti a questa complessa operazione selettiva rappresentano una variazione machadiana (forse una citazione mnemonica) della seconda *glosa* della famosa canzone di Santa Teresa de Ávila, *Vivo sin vivir en mí*:

Esta divina prisión
del amor en que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo
y libre mi corazón;
Y causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero
que muero porque no muero.

Nell'edizione della *suelta* sembra opportuno che si debbano recuperare, isolati fra parentesi quadra, i due versi iniziali che non vengono riprodotti nell'autografo machadiano, ma contengono il soggetto della frase:

[Esta divina prisión
del amor en que yo vivo]
hace a Dios ser mi cautivo
y libre mi corazón;
y es tanta mi desazón
de ver a Dios prisionero
que muero porque no muero.

E nella traduzione si deve mantenere ovviamente la relazione *soggetto-verbo-complemento* stabilita dal testo teresiano; ne consegue un testo molto diverso rispetto a *LT*:

[Questa divina prigione
dell'amore in cui io vivo]
rende mio schiavo il Signore
e fa libero il mio cuore;
e mi dà un tale tormento
veder Dio mio prigioniero
che muoio perché non muoio.

Un ulteriore esempio di questa rassegna tipologica concerne il caso ambiguo dell'ultima *suelta* pubblicata in *LT*, la LXXXVI (pp. 1044-45), che viene presentata come un frammento autonomo e in realtà è una *suelta* inesistente:

de mi esposa la universal tierra,
cual revive el ahogado en la agonía
todo su ayer vertiginosamente.

Nella traduzione, dopo il primo verso, è proposta una pausa più marcata, che tende a semplificare sintatticamente il testo:

della mia sposa l'universa terra:
l'affogato rivive in agonia
vertiginosamente il suo passato

La nota relativa (*LT*, p.1171), molto concisa, si limita ad evidenziare la struttura metrica: 'tre endecasillabi senza rima'. Ma se si considera la testimonianza di *CB*, 5, f. 6 v (rovesciato), si constata in primo luogo che il v.1, redatto con grafia alquanto frettolosa, va letto in realtà: «de mi España la inmensa teoría»; inoltre non si tratta di un frammento isolato, cioè di una nuova *suelta*, bensì della parte finale di una prima stesura della lirica CXLIII delle *Poesía Completas, Desde mi rincón / Elogios*, che contiene il famoso elogio *Al libro 'Castilla' del maestro 'Azorín', con motivos del mismo* («Con este libro de melancolía / toda Castilla a mi rincón me llega...»).

Per capire come sia nato l'equivoco, occorre tenere presente che Machado aveva l'abitudine di utilizzare gli spazi di un quaderno rimasti vuoti rovesciando il quaderno stesso; in tal modo il retto della carta iniziale è in realtà il verso della carta finale. Si può dunque notare che a partire da *CB*, 5, f. 9 v, rovesciato, inizia una prima redazione, a penna, di *Desde mi rincón / Elogios / Al libro "Castilla" de Azorín con motivo del mismo*, che continua, nello stesso quaderno, al f. 8 v, rovesciato, e a matita al f. 7 v, rovesciato, per terminare, sempre a matita, al f. 6 v, rovesciato (ovviamente, poiché il quaderno è stato rovesciato, la numerazione sembra retrocedere).

Pertanto, non si tratta qui di un frammento autonomo, da isolarsi come abbozzo di una nuova lirica, bensì della conclusione dell'elogio a Azorín, secondo una redazione non ancora definitiva:

¡Y este filtrar la gran hipocondría
de España siglo a siglo y gota a gota!
¡Y esta alma de Azorín y tuya y mía!
¡Ay! Yo siento cruzar bajo mi frente
de mi España la inmensa teoría
cual revive el ahogado en su agonía
todo su ayer, vertiginosamente!

A questi versi finali corrispondono, con poche varianti, i vv. 54-60 della versione pubblicata su *El Porvenir Castellano*, II, 148, 27 novembre 1913, e inclusa poi nella *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915, e successivamente in *Poesías Completas* a partire dalla edizione del 1917 (*PC¹*):

¡Y este filtrar la gran hipocondría
de España siglo a siglo y gota a gota!
¡Y esta alma de Azorín ... y esta alma mía
que está viendo pasar, bajo la frente,
de una España la inmensa galería
cual pasa del ahogado en la agonía
todo su ayer, vertiginosamente!

Non mancano altri casi di traduzione del testo machadiano precedente da una lettura dubbia o perfino errata dell'autografo. Mi limiterò a un ultimo esempio. In *LT*, p. 1024, la *Suelta LXX Tres jóvenes doncellas...*¹⁸ propone un bozzetto di tre delicati ritratti femminili, sommariamente delineati; ma nel terzo qualche cosa non funziona:

Tres jóvenes doncellas: Quiteria es una rosa,
Justina es una llama, Polonia una mujer.
Si de las tres hermanas una [ha] de ser mi esposa,
la de los ojos grandes, Polonia, he de escoger.
Los ojos de Polonia son ojos maternos
en una paz de virgen; al que los vio brillar
recuerda solamente dos luces inmortales,
pero al llegar la noche los tiene que soñar...

Nella traduzione proposta si rifletteva una lezione del testo compromessa da una svista:

Tre giovani donzelle: è una rosa Quiteria,
è una fiamma Giustina, una donna è Polonia.
Sì, delle tre sorelle una sarà mia sposa,
quella dagli occhi grandi, Polonia dovrò scegliere.
Gli occhi di Polonia sono occhi materni,
in una pace di vergine; a chi brillar li vide
due immortali luci ricorda solamente,
ma li deve sognare quando scende la notte...

18 Cfr. *MO*, *PS*. XXXVII.

Un dubbio sorge già al v. 3 di queste eleganti quartine di alessandrini a rima alternata, perché, proprio all'inizio, *Si* viene inteso come avverbio affermativo, mentre non si può escludere che valga invece come congiunzione dal valore ipotetico; il fatto è che i manoscritti di Machado (soprattutto gli abbozzi), non sono molto accurati dal punto di vista dell'accentazione e dell'interpunzione; nel caso specifico si tratta di una *hoja suelta* con molte parole depennate e corrette nell'interlinea: in **CB, HS**, II, 499, in effetti, non compare né l'accento né la virgola, ma l'editore li potrebbe aggiungere legittimamente, tenuto conto delle abitudini grafiche del poeta, che non di rado trascurava questi fenomeni (comunque mi sembra preferibile intendere il verso come un'ipotetica).

Dove invece si deve essere inserito un errore di lettura, e quindi di traduzione, è al v. 6, perché nell'autografo si legge: «en una faz de virgen», immagine senza dubbio più coerente, cioè *in un volto di vergine*.

In altri casi la traduzione degli inediti machadiani è resa problematica dalle caratteristiche stesse dei manoscritti. La grafia del poeta, infatti, è spesso frettolosa e poco chiara; talora il poeta ripropone in bella copia un testo redatto con interventi correttorii particolarmente intricati, ma spesso l'abbozzo è rimasto a uno stadio di revisione non definitivo. Antonio Machado, per esempio, dedicò una lirica encomiastica al poeta indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), premio Nobel nel 1913. L'opera poetica di Tagore cominciò a diffondersi in Spagna durante la Prima Guerra Mondiale, soprattutto grazie a certe eleganti traduzioni di Zenobia Camprubí, coadiuvata da Juan Ramón Jiménez, il suo futuro sposo; vedansi *La luna nueva*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, e *El Jardinero*, Madrid, Fortanet, 1917; una delle sue raccolte poetiche più rappresentative, *Gitangialí*, fu tradotta in quegli anni da Abel Alarcón (Madrid, García y Sáez, 1917).

Redatto con grafia minuscola, a volte piuttosto confusa, su un fogliettino volante, la lirica, priva di titolo, si conserva fra le *hojas sueltas* dei **CS**¹⁹ e presenta qualche difficoltà interpretativa:

19 **CS, HS**, f.4 r; cfr. **MO**, *Suelta* LXI, p. 768; trad. p. 769.

Giovanni Caravaggi

[A Rabindranath Tagore]

Desde la tierra de los grandes lotos
y santos ríos, príncipe y poeta,
tras la bélica Europa, en que el planeta
cruge entre sangre, con los huesos rotos,
padre en Oriente y místico oriental, 5
nos llega tu canción como un latido;
Rabindrana[t]h, tu corazón se ha oído
en este promontorio occidental.
Esta tarde de otoño, mientras suena
la lluvia en los bambús y se achubasca 10
tu cielo bengalí, la guerra trueno
y el río de la vida se aborrasca
en la Europa sombría.
Tu libro viene a la sangrienta Europa
– clamor de guerra y caminar de tropa – 15
cual vino el cuento de Gotama un día.
Por esta Europa, sobre el blanco toro,
Siva cabalga, crestas militares
habrán de ser los rudos (?) montes de oro,
irá la guerra por los siete mares. 20

Ne ho proposto una traduzione di cui non sono interamente soddisfatto, per diversi motivi:

[A Rabindranath Tagore]

Dalla terra dei grandi fior di loto
e fiumi sacri, principe e poeta,
oltre l'Europa in guerra, ove il pianeta
stride nel sangue, con le ossa rotte,
padre in Oriente, e místico orientale,
il tuo canto ci giunge come un palpito;
Rabindranath, il cuore tuo si è udito
in questo promontorio occidentale.
Questa sera d'autunno, mentre scroscia
la pioggia sui bambù, e s'incupisce
nel Bengala il tuo cielo, la battaglia
rimbomba e il fiume della vita è tetro
nell'Europa in tempesta.

Giunge il tuo libro nell'Europa in sangue,
– rombo di guerra, truppe in movimento –
 come giunse la storia di Gautama.
Per questa Europa, sopra il bianco toro,
 cavalca Siva, creste militari
diventeranno gli aspri monti d'oro,
 andrà la guerra per i sette mari.

In realtà l'edizione del testo non presenta problemi molto complessi; al v. 7 «ha» è stato aggiunto nell'interlinea; al v.14 «tu libro» si incorpora nel margine di sinistra (si riferisce forse a *Gitangiali*); al v. 16 è opportuno correggere *Gotama* (contro «Gotamana» del ms., probabile cacografia), non solo per ragioni metriche: Gotama o Gautama era il titolo del príncipe Siddharta, che poi verrà denominato il Buddah (l'Illuminato); il v. 18 va diviso in due emistichi, per ragioni sintattiche; Siva, divinità della distruzione nell'Induismo, cavalcava il toro bianco Naudín; al v. 19 «habrán de ser los rudos» risulta corretto nell'interlinea su «tienen los», depennato; ma «rudos» è lezione tutt'altro che sicura; al v. 20 «irá la guerra» è stato corretto sotto «largu la guerra», depennato.

D'altra parte l'interpretazione proposta dall'edizione dei **CS** cita (p.141) è non di rado inaccettabile, come al v. 5 «poder» invece di «padre», e «mística» invece di «místico»; e ancora al v. 6 «corazón» invece di «canción» (probabile errore di attrazione dal verso successivo); al v.19 la lezione «cielos» non convince nemmeno chi la propone; e il punto interrogativo aggiunto tra parentesi evidenzia il suo dubbio; il termine aggiunto nell'interlinea è quasi indecifrabile; ma la struttura della frase e la tipologia della variante lasciano presumere che si tratti di un aggettivo; il sintagma «rudos montes» mi è sembrato abbastanza accettabile, anche per la sua possibile correlazione con CXVIII, 13 ss, «Lejos, los montes duermen / ... / ... descansan / las rudas moles de su ser de piedra» (il testo è del 1913); tuttavia il dubbio persiste.

Non pochi autori, come è noto, hanno goduto di una fortuna editoriale immensa, in patria e all'estero, e fra tutti, in particolare, Federico García Lorca; delle sue opere sono apparse anche in Italia numerose traduzioni. La possibilità di un loro raffronto offre senza dubbio qualche vantaggio, e me ne sono avvalso nell'edizione antologica già menzionata. Vorrei esaminare, per concludere, un solo caso, re-

lativo al testo iniziale del *Romancero Gitano*, con riferimento ad alcune versioni specifiche.²⁰

Il *Romance de la luna, luna* è uno dei testi lorchiani più suggestivi, dalla dimensione mitica imponente e dai significati simbolici pregnanti; rappresenta la morte di un bambino come risultato di un maleficio astrale. La luna giunge alla forgia dei gitani e inganna un bambino innocente con i movimenti provocanti di una danza che lo seduce, e poi se lo porta via, negli spazi ultraterreni; quando ritornano i gitani, fieri e sognanti, il dramma si è concluso, e rimane solo uno sgomento doloroso.

Il *romance* possiede una struttura abbastanza lineare, in cui si succedono vibranti quartine narrative intersecate da brevi dialoghi, con frequenti iterazioni d'immagini e di sintagmi che suscitano sapienti echi interni; si apre con una raffigurazione antropomorfica modellata con eleganza:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos...

nella traduzione mi sono sforzato di rilevarne le peculiarità iconografiche:

La luna venne alla forgia
in gonnellino di nardi...

Qui occorre chiarire preliminarmente una questione di tipo ermeneutico, vale a dire in che accezione il poeta intenda il termine «polisón», in un contesto peraltro nitidamente definito, in cui si van-

20 BO: Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, a cura di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 1975; 2001. BLINI: Federico García Lorca, *Poesie*, 2 voll., a cura di Norbert von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1994; 2006 (*Romancero Gitano* a cura di Lorenzo Blini); MACRÌ, Federico García Lorca, *Canti Gitani e Andalusi*, a cura di Oreste Macrì, Parma, Guanda, 1951; 2005. RENDINA: Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Rendina, Roma, Newton Compton, 1993; 2009. Sempre con riferimento al *Romancero Gitano*, un confronto puntuale e per molti aspetti esemplare fra queste traduzioni è stato compiuto recentemente dalla dott.ssa Silvia Bianco, in una pregevole tesi dottorale diretta dal Prof. Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale).

no precisando, di verso in verso, vari particolari; se ne deduce che il «polisón» lorchiano è candido e leggero come i petali di un fiore (v. 2, «polisón de nardos»), ma di un biancore con qualche rigidità (v. 20, «blancor almidonado»); sono caratteristiche visive, che il bambino percepisce a prima vista; perciò la luna non porta il «polisón» sotto la gonna, e quindi il termine non può indicare un *sellino* (Bo), né una *faldiglia* (Macrì), né un *paniere* (Rendina), tutti oggetti d'indubbia rigidità e solidità, per lo più armati di stecche di varia natura e utilizzati sotto una gonna, solitamente lunga fino ai piedi, per conferirle una stabile ampiezza. Insomma la luna non veste una *crinolina* (Blini), o con parola di García Lorca, un *miriñaque* (cfr. per es. la *crinolina* della Vergine nel *Poema de la Saeta*, «Virgen con miriñaque, / virgen de la Soledad, / abierta como un inmenso / tulipán»). Inoltre non è figura materna, come è stato detto, e neppure prosperosa (v.8 «sus senos» > Macrì: «le sue poppe...»); invece è figura perturbante, fredda e dura come un metallo (v.8 «sus senos de duro estaño»); inganna e attrae il bambino con una danza rituale che non deve essere interrotta (v. 13 «Niño, déjame que baile»); non ammette confidenza, anzi vuole mantenere le distanze (vv.19-20 «Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado»). Mi pare che García Lorca intenda la luna come una ballerina vestita con il tipico *tutu* delle iconografie classiche, cioè un gonnellino molto leggero, candido e pieghettato, che evoca i fiori di nardo; è inamidato, e quindi relativamente rigido e sostenuto; questo mi pare debba essere il significato di «polisón», almeno nel contesto lorchiano.

Poco più avanti i due sintagmi «ojillos cerrados» (v.16) e «ojos entornados» (v. 28) sono in rapporto di affinità e di contrasto, in quanto sono occhietti e occhi che non possono o non vogliono vedere la realtà, quelli del «bambino perché chiusi dalla morte, quelli dei gitani perché socchiusi nel loro *sueño*; mi è sembrato che l'opposizione potesse tradursi con «sbarrati / trasognati».

Ai vv. 24-25 («Cómo canta la zumaya, / ¡ay cómo canta en el árbol!»), la «zumaya» è un rapace notturno il cui canto lamentoso è considerato di malaugurio; si tratti o no di un dialettismo, è certo più poetico che non «chotacabras», termine che sarebbe più diffuso (sempre però a un livello popolare); secondo le nostre tradizioni folcloriche, si potrebbe pensare alla *civetta*, benché non si mantenga così una corrispondenza precisa dal punto di vista ornitologico; *gufó* (Bo e Rendina) non mi pare equipollente, in particolare dal punto

di vista simbolico, e ancor meno *barbagianni* (Blini), che non connota gli stessi valori; *assiolo* (Macrì) mi è sembrato preferibile in ogni senso (poetico, ritmico, simbolico, ecc.), anche per le sue notevoli connotazioni letterarie (Pascoli, Saba).

Nei due versi finali («El aire la vela, vela. / El aire la está velando») si può notare innanzitutto che «aire» non è l'aria, ma il vento, simbolo lorchiano del tempo che passa (come «el río»); «velar» è suggestivamente ambiguo in lingua spagnola (*velare* e *vegliare*); mi sembra preferibile il riferimento a una veglia funebre in cui si contrappongono i vani lamenti dei gitani e l'ineluttabile trascorrere degli eventi più drammatici (comunque, l'interpretazione alternativa, preferita da Macrì, non è da scartare in assoluto).

A questo punto sarebbe ora di trarre delle conclusioni di carattere generale e perfino istituzionale, ma non ritengo di essere in grado di formularne nessuna.

Dopo vari tentativi e molti anni di applicazione, sono il primo a rendermi conto del fatto che in ogni traduzione vanno persi non pochi valori. La traduzione perfetta non esiste; l'originale e la traduzione non potranno mai coincidere, perché se coincidessero pienamente saremmo di fronte a uno stesso testo. La traduzione perfetta sarebbe talmente aderente all'originale da giungere all'identificazione, nel senso a cui si allude in una delle *Ficciones* di Borges, la parabola di *Pierre Menard, autor del Quijote*,²¹ il personaggio surreale celebrato per quella sua imponente «obra subterránea» nonché «interminablemente heroica», che veniva considerata «tal vez la más significativa de nuestro tiempo» (anche se è andata perduta!); le sue intenzioni sembravano degne del massimo apprezzamento, in quanto:

No quería componer otro Quijote - lo cual es fácil - sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes.

21 Cfr. JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, poi in *Obras completas*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1963, I, *El jardín de senderos que se bifurcan*, IV, pp. 45-57.

Inutile ricordare che dopo interminabili esperimenti quello scrittore ansioso e tormentato approdò al singolare risultato di riproporre il testo cervantino parola per parola, anche se poi Borges, nel *co-tejo* puntuale che si compiaceva di registrare, intendeva attribuire paradossalmente due significati distinti a campionature perfettamente identiche.

Tuttavia le lingue non sono sistemi indecifrabili e impenetrabili; malgrado le difficoltà, le incertezze, i limiti e gli errori che può contenere, la traduzione è indispensabile al consorzio umano; essa si realizza già al livello della comunicazione interindividuale quotidiana, perché, come osservava Karl Vossler, è già un atto di traduzione il tentativo di capire quello che mi sta dicendo il vicino di casa; e se rifiutiamo la traduzione, escludiamo la possibilità di rapporti culturali e sociali fondamentali.

La «famélica» versione di Vittorio Bodini e le ritraduzioni novecentesche del *Lazarillo*

Antonio Gargano

(Università di Napoli Federico II)

1. Parafrasando a rovescio la celebre condanna di Ginés de Pasamonte, potremmo dire che, se non per tutti i libri di questo genere, buoni furono gli anni Quaranta in Italia per il *Lazarillo de Tormes*. Difatti, ben quattro diverse traduzioni dell'anonimo capolavoro spagnolo videro la luce nello stretto giro d'anni della menzionata decade: dal 1943, quando Nardo Languasco pubblicò qui una versione dell'opera presso l'editore Garzanti, al 1949, l'anno in cui uscì quella di Giuseppe Ravagnani, passando per due traduzioni del biennio 1946-1947, di Torquato Padovani, la prima; anonima, la seconda, data alle stampe da un improvvido Istituto d'Arte di Urbino.¹ Nel 1942, inoltre, tra i testi raccolti nella ricca antologia di narratori spagnoli preparata da Carlo Bo, erano presenti due capitoli – il secondo e il terzo – del *Lazarillo*, tradotti da un giovane Gianfranco Contini, all'epoca non ancora trentenne, e già titolare della cattedra di Filologia romanza presso l'Università di Friburgo.² La folta serie delle ver-

1 *Lazzarino di Tormes*, trad. di Nardo Languasco, Milano, Garzanti, 1943; *Vite e avventure di Lazzarino di Tormes*, trad. di Torquato Padovani, Milano, Fasani Editoriale, 1946; *Lazzarino de Tormes*, Urbino, Istituto d'Arte, 1947; *La vita di Lazzarino di Tormes*, trad. di Giuseppe Ravagnani, Milano, Ed. Coop. libro popolare, 1949. Di grande utilità è il CLECSI (*Catalogo di letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane del Novecento*), coordinato da Nancy De Benedetto e Ines Ravasini (<http://www.clecsi.uniba.it>). Si veda anche NANCY DE BENEDETTO, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2012 (per le traduzioni del *Lazarillo* dal 1900 al 1945, pp. 81-82).

2 *Narratori spagnoli: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Carlo Bo, Milano, Bompiani, 1941.

sioni citate sarebbe risultata ancora più copiosa e di maggiore riguardo se l'Editore Einaudi avesse dato alle stampe la traduzione che Vittorio Bodini aveva consegnato nel giugno del '46 e che attese quasi tre decenni per vedere la luce, postuma, nel 1972, a cura di Oreste Macrì. Nella «Nota editoriale» che l'accompagna, l'illustre ispanista informava il lettore che:

questa traduzione del *Lazarillo* di Vittorio Bodini, consegnata alla casa editrice il 22 giugno 1946 risale nella sua preparazione al 1945, pochi mesi prima del viaggio in Spagna, decisivo per la formazione del poeta e dell'ispanista [...]. In una lettera del 9 agosto di quell'anno mi comunicava «ho già tradotto per Einaudi un romanzo incompiuto di Stendhal, *Le mari d'argent*, e per lo stesso sto preparando un *Lazarillo*».³

In effetti, oltre alla citata lettera agostana, Bodini tornò sull'argomento con rapidi accenni in due epistole successive, nelle quali ribadiva il suo impegno, accanto a quello della sua compagna: «Giulia [Massari] sta lavorando alacremente al Cadalso, io a Lazarillo» (17 settembre 1945) e, appena un paio di settimane più tardi, con schietta e dolorosa allusione ai disagi dell'immediato dopoguerra: «io in questi giorni sono alle prese disperatamente, per ragioni di fame, con l'Antologia di Larra e col Lazarillo» (5 ottobre 1945).⁴

Il testo della traduzione che l'editore torinese offrì nella collana «Centopagine», diretta da Italo Calvino, unica opera spagnola dei 77 titoli di narrativa che compongono la collezione, non riproduce fedelmente quello partorito da Bodini nei mesi che immediatamente seguirono la fine del conflitto mondiale, e che fu consegnato alla casa editrice pochi mesi prima del decisivo viaggio in Spagna, dal momento che, come avverte lo stesso Macrì, a conclusione della citata «Nota editoriale»:

3 *Lazarillo de Tormes*, nota introduttiva e traduzione di Vittorio Bodini, a cura di Oreste Macrì, Torino, Einaudi, 1972 (Centopagine, 20).

4 Debbo tali informazioni alla cortesia della curatrice del volume che pubblicamente ringrazio: VITTORIO BODINI-ORESTE MACRÌ, *Lettere (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, in corso di stampa.

Bodini condusse la sua traduzione sull'edizione di Cejador nei *Clásicos castellanos*; noi l'abbiamo rivista sul testo critico di Alberto Cavaliere, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Giannini, Napoli, 1955, intervenendo nei punti essenziali del tutto necessari in ordine alla lettera testuale di tale edizione e all'approfondimento interpretativo di questi ultimi vent'anni.

Presso l'Archivio Vittorio Bodini si conserva il dattiloscritto della traduzione del *Lazarillo*, che presenta numerose correzioni riportate a mano dallo stesso traduttore.⁵ All'inizio dell'estate del '46, Bodini dovette consegnare alla casa editrice di Giulio Einaudi una copia corretta del dattiloscritto, sulla quale, con ogni probabilità, lavorò Oreste Macrì per l'edizione del '72. Il confronto tra la copia dattiloscritta conservata presso l'Archivio Vittorio Bodini e il testo edito dovrebbe consentire di enucleare gli interventi operati da Macrì. Tuttavia, questo è vero solo in parte, perché le cose non sono così semplici, dal momento che il traduttore, nel preparare il dattiloscritto da consegnare alla casa editrice, dovette modificare ulteriormente il testo con l'introduzione di alcune varianti, che potremmo conoscere solo se possedessimo il testo definitivo rimesso nelle mani dell'editore, sul quale lavorò Macrì. Sfortunatamente, le ricerche compiute presso il Fondo Oreste Macrì presente nell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto

- 5 Il dattiloscritto è contenuto nella Busta 26 fasc. 142 con il seguente titolo. «Vi-ta, avventure e disgrazia di Lazarillo di Tormes, datt. con note manoscritte» (*Archivio Vittorio Bodini*, Inventario a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1992, p. 130). Com'è noto, l'Archivio Vittorio Bodini si trova presso l'Università degli Studi di Lecce. Una copia di esso è depositata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, dove mi è stato possibile consultare il dattiloscritto con la versione del *Lazarillo*. Tale dattiloscritto si compone di 131 fogli, numerati a mano con una penna o matita. Alcuni fogli riportano, invece, il numero della pagina scritto a macchina, secondo una parziale numerazione originaria, che doveva essere per singolo capitolo del romanzo. Nel fascicolo, insieme al dattiloscritto della traduzione, si trovano 5 fogli scritti a mano, contenenti materiali preparatori, uno dei quali porta nel margine superiore il titolo «Correzioni alla prima copia», e presenta, in entrambe le facciate, accanto al numero di pagina e a quello della/e linea/e, un elenco di correzioni che si leggono nel dattiloscritto.

Scientifico Letterario G. P. Viesseux, e presso l'Archivio Giulio Einaudi Editore, conservato nell'Archivio di Stato di Torino,⁶ non sono approdate al ritrovamento di tale dattiloscritto.

Nei cinque o sei passi che sottoporro, come esempi, all'attenzione del lettore, ci sono un paio di varianti rispetto al dattiloscritto conservato presso l'Archivio V. Bodini, che, dubbie quanto al loro esecutore, assumono un certo rilievo nel discorso che qui si tenterà sulla caratterizzazione della traduzione di Bodini, in relazione ad alcune altre versioni novecentesche del *Lazarillo*.⁷

Ebbene, nel panorama delle numerose traduzioni italiane del *Lazarillo* che sono state prodotte nell'intero arco secolare, la «squisita, “famélica” versione del '45-'46»⁸ di Vittorio Bodini occupa una posizione centrale per diverse ragioni che comprendono il fattore cronologico, ma che, anche a prescindere da quest'ultimo, hanno come motivo essenziale il fatto che l'intellettuale leccese ha rappresentato, nell'opinione di Oreste Macri:

il caso maggiore e più insigne di motivazione biografico-esistenziale dell'ispanismo nel cosmo interiore di tutta la sua personalità immersa nella vita ispanica (essenza e fenomeno) ed espressa in poesia tradotta e originale, prosa d'arte e di costume ad ogni livello sociale e politico, saggio critico, taglio antologico e costruzione storiografica oggettiva.⁹

Risulta perciò assai interessante confrontare il risultato dell'impegno profuso da Bodini nella versione di quella che egli stesso definì l'«odissea degli infimi strati della società spagnola»,¹⁰ con lo sforzo

6 Ringrazio le colleghe ed amiche Laura Dolfi e Veronica Orazi per l'aiuto generosamente prestatomi nelle ricerche, rispettivamente, presso il Fondo Oreste Macri e l'Archivio Giulio Einaudi Editore.

7 Nei casi in cui il testo edito da Einaudi presenta delle differenze rispetto al dattiloscritto conservato presso l'Archivio V. Bodini, tali varianti saranno segnalate e discusse. In assenza di annotazioni di questo tipo, s'intende che il testo che si legge nell'edizione einaudiana non presenta alcuna variazione rispetto alla versione dattiloscritta conservata presso il menzionato Archivio.

8 ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, in IDEM, *Studi Ispanici. II. I Critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 283-331:288.

9 Ivi, p. 284.

10 VITTORIO BODINI, *Nota introduttiva*, in *Lazarillo de Tormes*, cit., p. IX.

compiuto in Italia da altri traduttori novecenteschi che si sono ugualmente cimentati con la prosa di uno dei capisaldi del genere romanzenesco occidentale. Tuttavia, poiché nello spazio limitato delle seguenti pagine non è possibile, né forse sarebbe utile, prendere in considerazione tutte le versioni novecentesche dell'anonimo capolavoro spagnolo, mi limiterò a prestare attenzione a quelle di esse che, per una ragione o l'altra, considero maggiormente significative. Sono, in totale, in aggiunta a quella di Bodini, sette, delle quali tre appartengono alla prima metà del secolo e precedono la versione di Bodini: si tratta di quelle di Ferdinando Carlesi (1907) e di Alfredo Giannini (1929), autori anche di due fortunate traduzioni del *Quijote*, e, limitatamente ai due capitoli antologizzati, della rilevante testimonianza di uno dei massimi filologi italiani del secolo, Gianfranco Contini. Posteriori alla versione di Bodini, tutte databili tra i primi anni '50 e la seconda metà degli anni '60, sono le restanti quattro: di Fernando Capecchi (1953); di Antonio Gasparetti (1960), traduttore di numerose opere della letteratura spagnola; del filologo e ispanista napoletano Alberto del Monte (1965), autore di un fortunato studio d'insieme sul genere picaresco, e, infine, della compianta ispanista Rosa Rossi (1967).¹¹

11 *Vita e avventure di Lazzarino di Tormes*, trad. di Ferdinando Carlesi, Firenze, Lumanchi, 1907 (utilizzo l'ed. Lanciano, Carabba, 1917); *Storia di Lazzarino di Tormes*, trad. di Alfredo Giannini, Roma, Formiggini, 1929; «*Il Lazarillo di Tormes*», trad. di G. Contini, in *Narratori spagnoli*, cit. (utilizzo l'ed. del 1944); *Casi e avversità della vita di Lazzarino de Tormes*, trad. di Fernando Capecchi, in *Romanzi picareschi. Anonimo – Alemán – Cervantes – Quevedo*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 5-77; *La vita di Lazzarino del Tormes*, trad. di Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1960 (utilizzo l'ed. BUR, 1988); *La vita di Lazzarino di Tormes e delle sue fortune e avversità*, trad. di Alberto Del Monte, in *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento (Parte prima)*, Milano, Vallardi, 1965, pp. 51-88; *Vita di Lazarillo de Tormes e delle sue fortune e avversità*, trad. di Rosa Rossi, Roma, Editori riuniti, 1967 (utilizzo l'ed. Milano, Feltrinelli, 2004). Lo studio di Alberto Del Monte menzionato nel testo è: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957 (trad. sp. col titolo *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971). Nel testo, le pagine delle citazioni tratte dalle traduzioni del *Lazarillo* si riferiscono alle edizioni utilizzate e saranno indicate tra parentesi tonde, dopo il brano citato, precedute dalla designazione del traduttore.

2. Prima di affrontare alcuni problemi che riguardano più direttamente lo stile del nostro romanzo, credo sia opportuno prestare attenzione a un aspetto che, riferendosi all'organizzazione strutturale della narrazione, consente di guardare al *Lazarillo* come a un racconto strutturalmente coerente e, in fin dei conti, come al prototipo del romanzo moderno.

Nella più volte citata «Nota editoriale», Oreste Macrì allude all'«approfondimento interpretativo di questi ultimi anni» che, insieme al maggior rigore filologico dell'edizione di Alberto Cavaliere, sarebbero stati all'origine degli interventi che l'illustre ispanista fiorentino ritenne necessari perché il testo del romanzo, nella traduzione del Bodini, potesse autorevolmente circolare in Italia all'inizio degli anni Settanta. Orbene, all'inizio di questa decade erano già usciti alcuni dei moderni contributi critici che hanno concorso maggiormente a fornire una più puntuale e rigorosa lettura dell'anonimo romanzo cinquecentesco. Mi riferisco, per la questione sulla quale intendo ora mettere l'accento, soprattutto agli scritti di Claudio Guillén, Fernando Lázaro Carreter e Francisco Rico, pubblicati nella dozzina d'anni tra il 1957 e il 1970.¹² Nei lavori, gli studiosi menzionati coincidevano, pur nella diversità delle angolature assunte, nell'insistere sul rinnovamento del progetto narrativo che l'opera spagnola metteva in pratica a livello, principalmente, di costruzione. In uno dei due fondamentali saggi dedicati al *Lazarillo*, difatti, Lázaro Carreter sosteneva:

el *Lazarillo* se nos aparece como novela, como la «primera novela moderna», por su intención total y por ciertos rasgos significativos de su estructura [...] el autor castellano estaba acometiendo otra novedad importante, ya anunciada: la superación de la construcción en sarta [...], para sustituirla por

12 CLAUDIO GUILLÉN, *La disposición temporal del «Lazarillo de Tormes»* [1957], in IDEM, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 49-65; FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes* [1969], in IDEM, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 59-192; FRANCISCO RICO, *Problemas del Lazarillo* [1966], in IDEM, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 13-32; IDEM, *Lazarillo de Tormes, o la polisemia*, in IDEM, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 13-55.

un tipo nuovo di narrazione trabada, es decir, de arquitectura incipientemente novelesca¹³

e, a sostegno di tale tesi, adduceva l'argomento dell'originalità della prospettiva adottata dal narratore, il quale «ofrece su propia vida como ejemplo, y ello desde un único foco: el último episodio de su vida, aquel “caso” que ilumina a los demás y, al par, los subordina». ¹⁴ Si tratta di un argomento che, in verità, tre anni prima, era stato al centro di alcune acutissime pagine di un giovanissimo Francisco Rico, il quale, sottolineando la doppia ricorrenza del termine «caso» all'inizio e alla fine del racconto, poteva giustamente inferire che

el núcleo del *Lazarillo*, a mi modo de ver, está en su final: a «el caso» (acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra) ha ido agregando los restantes elementos –preludios e ilustraciones– hasta formar el todo de la novela; y la percepción de tal circunstancia me parece decisiva para un concreto entendimiento de la unidad y de la estructura del libro.¹⁵

Insomma, che il *Lazarillo* ci appaia come – e, in effetti, sia – la «primera novela moderna» dipende strettamente dal «concreto entendimiento de la unidad y de la estructura del libro», ma, a loro volta, l'unità e la struttura del libro non possono prescindere dalla concreta realtà testuale che, nella fattispecie, finisce per assegnare una funzione di primaria importanza alla ripetizione lessicale del termine «caso», in due luoghi strategici del racconto autobiografico. Per tali ragioni, ci saremmo aspettati che, se non il principale responsabile della traduzione, ignaro dell'«approfondimento interpretativo» di cui aveva goduto l'opera grazie ai contributi citati, fosse stato il curatore della versione italiana, con uno dei suoi interventi nei punti essenziali, a ripristinare l'indispensabile correlazione dell'originale; e, invece, nella traduzione di Bodini, leggiamo:

E poiché Ella vuole che il *caso* sia scritto e riferito molto disesamente (*Prologo*, p. 4)

13 FERNANDO LÁZARO CARRETER, *art. cit.*, pp. 64 e 84-85.

14 Ivi, p. 85.

15 FRANCISCO RICO, *Problemas del Lazarillo*, in *Problemas*, cit., p. 16.

né fino ad oggi s'è più risentito parlare tra noi della *cosa* (VII, p. 77; dattiloscritto, p.126)

né la *levis immutatio* dei vocaboli impiegati con i quali è stata sostituita la replica lessicale dell'originale, serve a rimediare a un errore che finisce per compromettere, nel lettore italiano, il «concreto entendimiento de la unidad y de la estructura del libro».

In verità, né i traduttori che lo hanno preceduto né coloro che sono venuti dopo di lui hanno fatto meglio di Bodini, dal momento che tutti i traduttori da me selezionati hanno concepito le soluzioni più varie, nessuna delle quali però si premura di farlo, come sarebbe stato facile e necessario, conservando lo stesso vocabolo: *storia/faccenda* (Carlesi), *storia/cosa* (Giannini), *storia/argomento* (Gasparetti), *vicenda/a questo riguardo* (Del Monte), *storia/faccenda* (Rossi), né inganni la decisione maturata da Capecchi di adattare lo stesso termine, diversamente declinato:

E poiché Vossignoria vuole che *questi casi* le siano scritti e riferiti molto ampiamente (p. 6)

Fino a oggi nessuno ci ha più sentiti far menzione del *caso* (p. 77)

perché è evidente che in tal modo l'uso dello stesso termine prevede un doppio referente: le vicende della vita di Lazzaro, al plurale; il *ménage à trois*, al singolare.

Sorprende che nell'arco di quattro decenni circa, in epoche di totale discrepanza per la qualità e profondità degli studi sul *Lazarillo*, traduttori e studiosi così diversi tra loro, e con formazioni e conoscenze assai eterogenee, abbiano coinciso nell'adozione di una soluzione palesemente sbagliata, che potrebbe essere giudicata – non del tutto a torto – come un indizio della mancata comprensione del romanzo come «relato cerrado y orgánico», con l'inevitabile conseguenza di mettere in discussione la funzione di prestigio e di guida del *Lazarillo*. in quanto «primera novela moderna».

3. Come per la struttura, anche per le considerazioni sullo stile è necessaria una breve premessa, prima di affrontare, con l'aiuto di qualche esempio, il discorso sui modi con cui i nostri traduttori si

sono sforzati di rendere in italiano una prosa che ha in una peculiare forma d'ironia la sua più autentica cifra.

Più di un secolo fa, il grande filologo, Ramón Menéndez Pidal, a proposito dello stile del *Lazarillo*, usò l'espressione «descuidada naturalidad»,¹⁶ una magnifica definizione della prosa dell'anonimo romanzo spagnolo, che, d'altra parte, è assai agevole associare a quell'ideale rinascimentale di prosa – e non solo di questa – che Baldassarre Castiglione aveva descritto col ricorso a una «nuova parola»: «usare in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi».¹⁷ Né poteva essere altrimenti, trattandosi di un'epistola privata o familiare, appartenente, cioè, a quel tipo di lettere che «trattano di cose quotidiane [e] vanno scritte con parole comprensibili da chiunque, per quanto ignorante. Lo scrittore deve usare le parole insegnate dalla natura, le parole apprese con il latte materno e usate quotidianamente in casa».¹⁸ Sennonché, l'arte della prosa di Lazzaro, che la *sprezzatura* nasconde, esige da parte del destinatario della lettura – interno o esterno che esso sia – la sagacia di scorgere, man mano che procede nella lettura del racconto autobiografico, un senso diverso da quello che immediatamente si offre nella lettera del testo. Si tratta, insomma, di una particolare forma di pratica discorsiva, che ha nell'ironia la sua principale fonte d'ispirazione, e in funzione della quale Lazzaro narratore ricorre a una variegata serie di costrutti linguistici, tutti dettati dalla più assoluta «descuidada naturalidad», ma che, tuttavia, per essere compresi nel loro autentico significato, richiedono che il lettore operi costantemente una «*permutatio ex contrario ducta*», secondo un'antica definizione dell'ironia, intesa come figura di pensiero che «consiste nella sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in un rapporto di senso contrario al primo».

Per illustrare ciò a cui mi sono appena riferito, farò tre o quattro

16 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Antología de prosistas castellanos* (1899), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992⁷, p. 77.

17 BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, I, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002, p. 48.

18 PAUL F. GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 248.

esempi relativi ad altrettanti brani, selezionati sia per la loro ridotta estensione, dato il numero non esiguo delle traduzioni considerate, sia per la presenza in esse di alcuni elementi che chiamano in causa le peculiarità stilistiche alle quali ho rapidamente accennato.

4. Nel racconto dell'episodio dell'«avariento fardel», Lazzaro narra come per sfamarsi, approfittando dei momenti di distrazione del suo padrone, sottraeva spesso il cibo dal sacco del cieco attraverso un'imbastitura laterale di esso che scudiva e subito tornava a cucire. Poi aggiunge:

Y así buscaba conveniente tiempo para rehacer, no la chaza,
sino la endiablada falta que el mal ciego me faltaba.¹⁹

La frase richiede un rapido commento che ne chiarisca il senso e, soprattutto, ne descriva gli ingredienti linguistici con i quali è costruita. Sul piano del mero contenuto Lazzaro vuole dire che, da ragazzo al servizio del cieco, egli cercava l'occasione opportuna non tanto per il gusto di ripetere l'inganno, ma per rimediare alla fame che il maledetto cieco gli faceva patire. A livello letterale, nella frase s'intersecano due isotopie che fanno capo, rispettivamente, al gioco della palla e a quello dell'inganno perpetrato da Lazarillo; un'incro-

19 Cito dalla recente edizione del *Lazarillo de Tormes*, a cura di Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011, p. 15. Nel passo riprodotto e in quelli che saranno citati nelle pagine seguenti, il testo non presenta particolari problemi ecdotici, per cui mi è parso opportuno utilizzare l'edizione più recente e affidabile. La maggior parte degli autori delle traduzioni prese in esame si è avvalsa dell'edizione *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, a cura di Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1914, più volte ristampata. Così esplicitamente dichiarano Giannini, Capecchi, Rossi e lo stesso avrebbe fatto Bodini, stando a quanto scrive Macri nella più volta menzionata «Nota editoriale». Al testo critico di Alfredo Cavaliere, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Napoli, Giannini, 1955 hanno fatto ricorso Del Monte e Macri, quest'ultimo per la 'revisione' della traduzione di Bodini. Per tali ragioni, le citazioni del *Lazarillo* dall'edizione di Rico saranno accompagnate in nota dal riferimento alle edizioni di Cejador y Frauca (utilizzo la ristampa del 1969) e di Cavaliere, nelle quali il passo preso in considerazione si trova, rispettivamente, nelle pp. 82-83 e p. 92.

ciatura linguistica che si realizza col ricorso a molteplici elementi, lessicali e retorici.

Il perno attorno a cui gira l'intera costruzione linguistica è costituito dall'espressione «rehacer la chaza», con la quale, nel gioco della palla, si indica l'azione di «volver a jugar la pelota» (Covarrubias) o a ripetere «el mismo lance» (*Autoridades*). D'altronde, *falta*, come glossa quest'ultimo dizionario, «en el juego de la pelota es el lance con que regularmente se pierde el mal jugado», ma più comunemente significa «defecto o privación de alguna cosa necesaria o útil». Pertanto, in ragione di tale ambivalenza semantica, il verbo *rehacer* finisce per acquistare, a sua volta, un doppio senso, poiché, se riferito a *chaza*, vuol dire 'ripetere il tiro', nel duplice significato che il sostantivo ha in italiano di lancio e di azione dannosa per chi la subisce; e se riferito a *falta*, equivale a 'rimediare alla mancanza o privazione'.²⁰ La frase si arricchisce, infine, della paronomasia (*falta/faltaba*), con la quale il testo allude sia all'atto di commettere un fallo, sia a «no cumplir uno su palabra, o lo que le toca de obligación [...] dejar de asistir a otro» (*Autoridades*), com'è il caso del comportamento dell'avarico cieco nei confronti del ragazzo che lo assiste.

Volendo tradurre nel modo più fedele all'originale, e avvalendoci di un'espressione oggi desueta, riportata dal Tommaseo: *fallare a uno*, col valore di «mancargli di aiuto, di difesa o sim.», la frase in questione potrebbe ricevere la seguente formulazione nella nostra lingua:

E così cercavo il momento opportuno, non per rifare il tiro, ma per rifarmi del diabolico fallo con cui il maledetto cieco mi fallava.

Il fatto è che, mentre in italiano la soluzione adottata, seppur fedele al significato del testo originale, e per quanto ne ricalchi la forma, risulta alquanto artificiosa, si dica pure che pecca di un certo grado di affettazione; nella formulazione di partenza, la sottigliezza del pensiero nulla toglie alla «descuidada naturalidad» con cui la frase si pre-

20 Cfr. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, a cura di Alberto Blecuá, Madrid, Castalia, 1972: «De hecho, el juego de palabras se suscita con la doble acepción de *rehacer* 'repetir [la chaza]' y 'arreglar [la falta]» (p. 99 n. 63).

senta nella configurazione formale. Poiché, in effetti, ciò che Lazzaro denuncia con la doppia isotopia su cui si fonda la trama linguistica della sua affermazione è che la ripetuta beffa ai danni del cieco, di cui è vittima l'«avaro fardel» continuamente scucito e ricucito lungo la costura, può ben apparire un gioco spassoso, utile al divertimento di chi legge – di Vossignoria e di noi con lui –, ma per l'affamato ragazzo che lo pratica è l'abile e rischioso stratagemma di cui si serve per soddisfare l'estremo bisogno di cibo, a cui l'avida grettezza del padrone lo condanna impietosamente.

Stando così le cose, che ne è di tutto ciò nelle soluzioni proposte dai nostri sette traduttori? Ecco i testi:

In una parola non mi lascio mai scappar l'occasione di rimediare all'orribile stato in cui mi trovavo ridotto (Carlesi, p. 45)

E così trovavo tempo opportuno per rimediare non il tiro, (10) ma la indemoniata penuria in cui il tristo cieco mi teneva (Giannini, p. 32)

Così mi offrivo la possibilità, non tanto di rendergli la pariglia, quanto di colmare le infernali lacune che il cieco della malora mi scavava nel corpo (Bodini, pp. 10-11)
così mi offrivo la possibilità di colmare le infernali lacune che il cieco della malora mi scavava in corpo (dattiloscritto, p. 14)

Così io cercavo l'occasione opportuna, non per rifargli il mal tiro, ma per rifarmi della maledetta carestia in cui il perfido cieco mi faceva stare (Capecchi, p. 13)

E in quel modo cercavo il momento opportuno per rifarmi, non già del punto fallito al gioco, ma dell'indemoniata strettezza in cui il perfido cieco mi teneva (Gasparetti, p. 78)

E così cercavo il momento opportuno per riparare, non al tiro, ma al bisogno cui il malvagio cieco mi costringeva (Del Monte, p. 57)

E così cercavo il momento opportuno per rifarmi, non come alla *pelota* della giocata dubbia, ma della dannata magra in cui il maledetto cieco mi faceva smagrire (Rossi, p. 36)

Chi più e chi meno, i traduttori selezionati espongono il pensiero iscritto nella frase esaminata, ma rinunciano al tentativo di restaurarne in italiano la complessa orditura linguistica dell'originale, con la conseguenza che, insieme ad essa, i testi che si offrono al lettore italiano sacrificano quel sottile movimento che la parola del narratore genera tra il gioco divertito dell'inganno e l'amaro proposito a cui questa era finalizzata. In tal senso, le soluzioni accolte nelle diverse versioni oscillano tra quella di chi, come Carlesi, si preoccupa di rendere a malapena il senso superficiale della frase nella totale indifferenza per la lettura del testo e per il significato ad essa sotteso, e quelle di coloro che compiono vari e spesso vani tentativi di un'iniziale, parzialissima resa, che non di rado denuncia delle vere e proprie incomprensioni. Tali i casi, per esempio, di Giannini, di Del Monte e di Rosa Rossi, le cui traduzioni hanno il difetto, tra le altre cose, di non riconoscere il valore ambivalente di *rehacer*, e di offrire, di conseguenza, soluzioni alquanto sconclusionate. Poco opportuno risulta, poi, l'innesto del termine spagnolo (*pelota*) nella più recente traduzione della serie, che pure si distingue per l'apprezzabile sforzo di ricreare nella lingua d'arrivo la figura paronomastica del modello.

Nel dattiloscritto che conserva la versione di Bodini, «la possibilità di» è scritto a penna nell'interlineo su due o tre parole cancellate, che risultano illeggibili; inoltre, nel dattiloscritto si legge «in corpo», con la preposizione semplice. Sembra, pertanto, che, in una prima fase Bodini avesse ommesso l'intera espressione «non tanto di rendergli la pariglia, quanto» e che solo nella revisione finale, al momento di preparare il dattiloscritto da consegnare all'editore, nel rendersi conto dell'omissione che sconvolgeva completamente il testo di partenza, avesse tentato di ripristinare in qualche modo il dettato originario, a meno che l'aggiunta riparatrice non si debba all'intervento di Oreste Macri. In ogni caso, la lettura proposta da Bodini, come si presenta nel testo edito, è, forse, quella che più si allontana dall'originale, dal momento che non serba traccia alcuna della doppia isoptopia che, come abbiamo visto, è centrale nella frase dell'anonimo. Tuttavia, accanto a scelte che ci appaiono dei veri fraintendimenti, come avviene nella traduzione dell'espressione *rehacer la chaza* con «rendergli la pariglia», è degno di plauso il tentativo di conservare la drammatica immagine di 'vuoto' causato dalla fame, che l'originale affida alla paronomasia, e che il traduttore rende con un metaforico paesaggio infernale interiore, realizzato col ricorso al sostantivo «la-

cune» e al verbo «scavare»: un piccolo ma inequivocabile segno di un rapporto attento alle ragioni del testo, che si avvale peraltro di genuine doti di scrittore.

5. I due esempi che seguono sono tratti dal capitolo nel quale Lazzaro racconta l'esperienza vissuta al servizio del prete di Maqueda. Il primo breve frammento si legge all'inizio del capitolo, quando Lazarillo, indebolito dalla fame e con la paura di soccombere, medita di lasciare il suo nuovo padrone, ma non osa farlo, anche perché teme d'incappare in uno ancora peggiore:

«Pues si de éste desisto y doy en otro más bajo, ¿qué será sino fenecer? Con esto no me osaba menear, porque tenía por fe que todos los grados había de hallar más ruines, y a bajar otro punto, no sonara Lázaro ni se oyera en el mundo».²¹

La nota della recente edizione di Francisco Rico offre la chiave di lettura del passo, la cui anfibologia non turba minimamente l'estrema limpidezza dell'enunciato: «*grado* se usa primero como 'escalón', pero al emparejarse luego con *punto* 'nota' cobra retrospectivamente valor musical ('altura de las notas')».²²

Il timore di Lazarillo della progressiva avarizia di eventuali nuovi padroni si esprime, sul principio, con l'idea di una gradazione decrescente basata sulla nozione di verticalità spaziale («otro más bajo»), e tale idea, in prima istanza, introduce l'immagine della scala, lungo la quale l'infelice paventa di precipitare di gradino in gradino («todos los grados») sino alla morte, e, in seconda istanza, grazie all'ambivalenza di significato che «grado» assume in coppia con «punto», fa emergere l'immagine della scala musicale, lungo la quale la paura del famelico ragazzo è sempre quella che nel passaggio da una nota all'altra sempre più bassa il suono del suo nome si spenga nel mondo.

Vediamo in che misura i nostri traduttori siano riusciti a rendere nei loro testi questo straordinario movimento che Lazzaro narratore

21 *Lazarillo*, ed. Rico, p. 32; e cfr. *Lazarillo*, ed. Cejador y Frauca, p. 122 e *Lazarillo*, ed. Cavaliere, p. 109.

22 *Lazarillo*, ed. Rico, p. 32 e «Notas complementarias», p. 264.

ottiene in maniera sorprendentemente semplice, e che interpreta l'estrema privazione di cibo per la crescente avarizia dei padroni come l'esiziale caduta da una scala e, ad al tempo stesso, come il silenzio del proprio nome nel mondo:

«Se lo lascio e ne trovo uno peggiore, al nuovo non gli resta che darmi una spinta e buttarmi dentro [nella fossa]». Non usavo fiatare per ciò, pensando che ormai ero in fondo alla scala e che, se scendevo uno scalino solo, era finita per Lazzarino, né il mondo n'avrebbe più sentito a parlare (Carlesi, p. 63)

«se mi distacco da lui e m'imbatto in un altro peggio ancora, che sarà se non morire addirittura?».

Così non mi arrischiavo a dare un passo, giacché ritenevo per sicuro di avere a trovare tutti gli scalini sempre più bassi: a scendere un altro po', non sarebbe più risuonato nel mondo né più si sarebbe sentito il nome di Lazzaro (Giannini, p. 54)

«se dunque lascio costui e cado in uno peggiore, che altro sarà se non la fine?». Così non osavo muovermi, tenendo ormai per fede che a ogni scalino avrei trovato di peggio, e a scenderne uno di più, il nome di Lázaro non sarebbe più risuonato nel mondo (Bodini, pp. 26-27; dattiloscritto, p. 41: «Lazzaro», in luogo di «Lázaro»)

«E allora, se pianto questo e ne trovo un altro ancora più giù, non sarà la fine?». Era per questo che non osavo muovermi, convinto che ogni nuovo gradino di quella scala avesse a esser peggiore: e a scender dall'altro, addio Lazzaro (Contini, pp. 44-45)

«se, dunque, m'allontano da costui e intoppo in uno peggiore, che altro potrà capirmi se non morire adesso?»

Non mi attentavo quindi a muovermi, ben persuaso che sarei sceso sempre più basso; e un altro gradino che fossi sceso, il nome di Lazzaro non si sarebbe più inteso nel mondo (Capecchi, p. 28)

«Se dunque abbandono anche questo e vado a finire con uno ancor più miserabile, che potrò mai fare, se non tirar le cuoia?»

E così non avevo il coraggio di fare un passo, perché ero sicuro che sarei sceso di gradino in gradino fino in fondo alla scala. E se fossi disceso di un sol punto, il nome di Lazzaro non avrebbe risuonato più, né lo si sarebbe mai più udito in questo mondo (Gasparetti, p. 91)

«e se mi licenzio poi da questo e m'imbatto in un altro più basso, che cosa rimarrà se non morire?». Perciò non osavo fare un passo perché credevo che dovevo trovare tutti i gradini più bassi; e scendendo di un altro gradino non sarebbe suonato né si sarebbe udito nel mondo il nome di Lazzaro (Del Monte, p. 64)

«ma se lo lascio e vado a finire con un altro peggiore, che mi resterà se non crepare?».

Per questo non osavo smuovere le acque, perché ero convinto che a ogni passo avrei trovato altri guai. E se fossi sceso di un altro punto solo più in basso, il nome di Lázaro sarebbe sparito della faccia della terra (Rossi, pp. 52-52).

Nella maggioranza delle versioni riportate la trama stilistica del testo spagnolo subisce una lacerazione sin dall'inizio, in quanto la nozione di verticalità spaziale su cui è impostato l'originale («otro más bajo») viene espunta e sostituita con un più neutro comparativo («peggiore» o «peggio») o con un esplicito aggettivo («miserabile»), in tutti i traduttori, tranne che in Contini e Del Monte. Con queste premesse, è assai difficile sperare che, nella seconda parte del passo, si possa recuperare la doppia immagine della scala, fisica e musicale, con l'effetto che tale assenza crea un'incongruenza tra l'idea della discesa lungo la scala a pioli e quella del silenzio del nome che ne deriverebbe. Difatti, una volta che si sia rinunciato a ricalcare la correlazione lessicale di *grado* e *punto*, finisce per risultare alquanto arbitrario il legame tra le due dimensioni dello spazio e del suono. Lo ha compreso perfettamente Contini che nella sua versione, coerentemente, si astiene da qualsiasi riferimento al silenzio del nome e preferisce alludere al tema della morte con un'espressione di commiato alla vita dal carattere esclamativo, «addio Lazzaro». Per il resto, se si esclude Carlesi che senza motivo altera il dettato originario più del necessario, nelle traduzioni di Giannini, Capecchi, Del Monte e dello stesso Bodini, il nesso tra la discesa di un ulteriore gradino nella

scala e il silenzio del nome appare privo di motivazione testuale. Scarso esito hanno, infine, i tentativi di Gasparetti e Rossi, le cui soluzioni ostentano una superficiale fedeltà all'originale con la riproposizione della coppia lessicale formata da *gradino* (Gasparetti) e *passo* (Rossi), da un lato, e *punto*, dall'altro. Tuttavia, né quest'ultimo sostantivo ha in italiano il valore di 'nota musicale',²³ ma solo quello di 'segno grafico che accompagna la nota', e, soprattutto, in coppia con in precedenti due sostantivi, questi non acquistano affatto il significato di termini musicali.

6. L'episodio dell'arca con i pani votivi, che occupa la seconda parte del capitolo, presenta una trama testuale intessuta di numerosi riferimenti al linguaggio liturgico, specie eucaristico. Sarebbe molto interessante studiare come le traduzioni italiane novecentesche che ho preso in considerazione si cimentino nella ricostruzione di tale ordito linguistico, dal quale dipende in larga misura il significato dell'intero episodio. Poiché un'operazione del genere richiederebbe un'esposizione che esorbita dallo spazio di cui dispongo, limiterò le mie osservazioni a due sole espressioni che ricorrono congiuntamente, e che svolgono una funzione di primaria importanza nel tipo di composizione a cui ho accennato.

Il piccolo e affamato Lazzaro è, dunque, in preda alla più nera disperazione, quando il provvidenziale arrivo di un caldaio, provvisto di un opportuno mazzo di chiavi, consente di spalancare allo sguardo del ragazzo l'arca e il suo contenuto:

quando no me cato, veo en figura de panes, como dicen, la
cara de Dios dentro del arcaz

e, poco più avanti, il testo ricorre di nuovo all'espressione infantile per indicare l'alimento principale, oggetto esclusivamente della visione contemplativa del protagonista, messo di nuovo a dieta dalle precauzioni escogitate dall'avarò e guardingo prete:

23 L'intera definizione di uso tecnico-specialista in ambito musicale è la seguente: «segno grafico che affiancato a una nota o posto alla destra di una pausa aumenta di metà il valore della durata o che, se posto sopra una nota, ne indica l'esecuzione in staccato» (*Grande dizionario italiano dell'uso*, s.v.).

otra cosa no hacía, en viéndome solo, sino abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios, que así dicen los niños.²⁴

Nel primo dei due passi citati, l'espressione *cara de Dios*, attinta al linguaggio colloquiale, richiama la locuzione che traduce la formula latina *in figura panis*, «una fórmula tradicional, desde los Padres de la Iglesia, para referirse a la sagrada hostia»,²⁵ la quale, a sua volta, chiama in causa direttamente il concetto di *figura*, al centro di tante geniali pagine di Erich Auerbach.²⁶ Nel secondo passo, la stessa espressione infantile e colloquiale si ripresenta con la funzione di oggetto della costruzione verbale *contemplar en*, che aveva originariamente un significato religioso, come si deduce dalla definizione di Covarrubias: «considerar con mucha diligencia y levantamiento de espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden perceber con los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas».

Sebbene, come si è appena annotato, le nozioni linguistiche e culturali implicate nei due passi non siano poche né semplici, la traduzione non sembra offrire particolari difficoltà, anche se pone qualche problema di non facilissima soluzione, come quello che presenta l'espressione *cara de Dios*, che pur avendo un'immediata corrispondenza, nella nostra lingua non ha però l'accezione propria dell'uso infantile o colloquiale che possiede in spagnolo. Nel contesto in questione, tuttavia, si direbbe che la sua versione letterale non costituisce un grave inconveniente. Ciò premesso, se prestiamo attenzione alle soluzioni offerte dalle nostre traduzioni, vedremo che esse non mostrano l'omogeneità che ci saremmo potuti attendere. Difatti, solo tre dei nostri autori (Contini, Capecchi, Del Monte) traducono alla lettera («in figura di pani» e «il volto o la faccia di Dio»), ripetendo, nel secondo passo, l'espressione infantile per 'pane' come oggetto del verbo «contemplare», il cui significato, pur in assenza della costruzione con preposizione, in italiano conserva il riferimento alla

24 *Lazarillo*, ed. Rico, p. 33 e p. 35; e cfr. *Lazarillo*, ed. Cejador y Frauca, p. 124 e p. 128, e *Lazarillo*, ed. Cavaliere, p. 110 e p. 112.

25 *Lazarillo*, ed. Rico, p. 33 n. 4.

26 Rimando unicamente al classico studio di ERICH AUERBACH, *Figura* [1988], in IDEM, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 174-221.

meditazione delle cose divine o spirituali. Anche la versione di Gianini, in realtà, si mantiene fedele al dettato originario con la sola variante di tradurre «sotto la figura di pani», preferendo così l'altra formula tradizionale latina, *sub figura panis*. Frintendono decisamente, invece, Carlesi, Gasparetti e Rossi, nei cui testi scompare la formula latina e, con essa, il conseguente riferimento alla nozione di *figura*, a scapito della trama linguistica e concettuale su cui è costruito l'intero racconto dell'episodio:

scorsi [...] sotto la specie del pane la figura di Dio
per contemplarvi il corpo di Gesù (Carlesi, pp. 64 e 66)

vedo sotto la specie di pane [...] la faccia stessa di Dio
contemplare [...] quella faccia di Dio (Gasparetti, pp. 92 e 93)

vedo comparire [...] la grazia di Dio in forma di pagnotte;
contemplare [...] quella «faccia di Dio» (Rossi, pp. 53 e 55).

La versione di Vittorio Bodini, anche se presenta una sostanziale conformità al testo spagnolo, sorprende per la decisione d'introdurre, nel secondo passo, una variazione dell'espressione *cara de Dios*. Difatti, mentre nel primo passo si mantiene fedele all'originale: «dalla madia, in figura di pane, come dicono, mi si manifesta la faccia stessa di Dio» (p. 27; dattiloscritto, p. 42); nel secondo, ricorre incautamente alla variante: «contemplarvi quell'effigie di Dio, come dicono i bambini» (p. 29; dattiloscritto, p. 45). Forse, quella volontà di stile, che tanto caratterizza la traduzione di Bodini, conferendo alla sua prosa una disinvolta eleganza che non è facile ritrovare nelle altre traduzioni novecentesche considerate, in questo caso non ha giocato a favore del buon esito della scelta effettuata, nuocendo non solo alla fedeltà nei confronti del testo di partenza, che esige la ripetizione dell'espressione, ma anche alla coerenza stilistica del testo di arrivo, dal momento che il termine «effigie» mal si adatta al linguaggio infantile.

7. L'ultimo esempio ci riporta alle prime battute del racconto e alle origini familiari del protagonista, quando Lazzaro, subito dopo aver informato Vossignoria della propria nascita, narra dei furti che

suo padre commetteva ai danni dei clienti del mulino e della morte di lui nella spedizione dell'isola di Gerba:

Pues siendo yo niño de ocho años achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue, y con su señor, como leal criado, feneció su vida.²⁷

Grazie a un uso estremamente ambiguo del linguaggio, ma senza che ne sia compromessa affatto la «descuidada naturalidad», Lazzaro, dopo aver commentato i piccoli furti di suo padre come se si trattasse degli errori involontari commessi da un chirurgo, allude alla celebre e sfortunata spedizione dell'isola di Gerba, lasciando il lettore in sospeso se il genitore si annoveri tra coloro che vi perirono in difesa della fede, ovvero tra coloro che se ne allontanarono, rinnegandola. Nel passo si concentrano numerosi espedienti linguistici che l'autore mette in opera per produrre l'effetto di senso ricercato, a partire dal doppio senso di *sangría*, come 'operazione terapeutica' e 'furto', nonché dall'omofonia di *costal* e *costado*, ossia 'sacco di tela' e 'fianco della persona'. L'impiego dell'aggettivo *ciertas*, unito a *sangrías*, conferisce un'impronta di reticenza all'informazione, il che si ripete, poco più avanti nel passo, nell'espressione *cierta armada*. All'uso dei sostantivi menzionati si aggiunge l'evocazione di due citazioni bibliche: «confessus est et non negavit» (Giovanni, I, 20) e «Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam, quoniam ipsorum est regnum coelorum» (Matteo, 5, 10). Da quest'ultima frase, tratta dal *Discorso della montagna*, deriva, poi, il valore polisemico sia della preposizione *por* (di causa e d'agente), sia del sostantivo *justicia*, da intendere nel senso di 'virtù' e di 'potere giudiziario'. Al carattere ambiguo della costruzione, non è neppure estraneo l'uso del sostantivo *de-*

27 *Lazarillo*, ed. Rico, pp. 6-7; e cfr *Lazarillo*, ed. Cejador y Frauca, pp. 66-68 e *Lazarillo*, ed. Cavaliere, pp. 85-86.

sastre che, col significato di «desgracia lamentable atribuida a los astros» (Covarrubias), trasmette all'azione delinquenziale del mugnaio un senso di fatalità, non disgiunto da una percezione di ineluttabilità o sfortuna, o anche di disgrazia. Infine, l'uso del relativo *entre los cuales*, ammesso sia per un referente plurale che collettivo, genera l'ambiguità ultima, in quanto consente di includere il mugnaio tra le vittime dell'*armada*, accorsa in difesa della fede, o, come rinnegato, tra i *moros* che la combatterono.

Una simile arte nell'uso della scrittura consente a Lazzaro narratore di esporre limpidamente, senza infingimenti, la realtà dei fatti, e, al tempo stesso, di capovolgere, grazie al tono ironico del suo discorso, una realtà bassa e spregevole nel suo opposto, insinuando nel lettore la possibilità di un sovvertimento nel sistema dei valori. Insomma, sotto i colpi linguistici di quell'abilissimo narratore che è Lazzaro, adulto e scrittore, è l'intera teoria dei valori ad essere messa in crisi e a vacillare, dal momento che uno dei vizi più infamanti, il furto, finisce per confondersi con la virtù che conduce al martirio, rendendo molto meno agevole poter distinguere con nettezza ciò che condanniamo come vizio e ciò che, al contrario, esaltiamo come virtù.

Se ora ci chiediamo che esito tutto ciò abbia avuto nelle traduzioni novecentesche italiane dell'anonimo romanzo, è di nuovo una qualche delusione che possiamo attenderci, perché alle oggettive difficoltà che i diversi sistemi linguistici frappongono a una perfetta corrispondenza tra i testi di partenza e d'arrivo, si sommano le incomprensioni in cui, a volte, i traduttori incorrono. In questo caso, per ragioni di spazio, non posso riprodurre per intero tutti i passi delle traduzioni selezionate, per cui mi limiterò a riportare esclusivamente le soluzioni che gli autori di esse hanno fornito dei singoli fenomeni che ho descritto in dettaglio.

Nella prima parte del brano, la soluzione unanimemente adottata per la coppia di sostantivi (*sangrías* e *costales*), resa con «salassi» e «sacchi», sembra facilitare, inizialmente, la replica del tono ironico che domina nell'originale, anche se il primo dei due sostantivi italiani, oltre al significato di 'operazione terapeutica', ha sí pure quello di 'gravoso esborso di denaro', ma non quello più pertinente nel contesto del romanzo di 'furto'; mentre la scelta obbligata nella nostra lingua del secondo sostantivo non consente di restituire il gioco omofonico di *costales* e *costados*, che si dà, in assenza, nel testo di partenza: in mancanza di meglio, sarebbe stato preferibile, forse, tradur-

re «nei fianchi dei sacchi di coloro...», che serba, rendendolo esplicito, qualcosa dell'artificio originario, utile a una più compiuta ricostruzione del doppio senso che caratterizza l'intero passo.

Così, proseguendo nel commento, per la prima citazione biblica la soluzione è scontata: «confessò e non negò», tranne che per Carlesi, il quale preferisce incomprensibilmente tradurre: «non avendo avuta la forza di negare», e in parte anche per Giannini che sceglie di coordinare i verbi con un'inopportuna preposizione: «confessò senza negare». I problemi maggiori sopraggiungono nella seconda citazione biblica, la cui locuzione latina «propter iustitiam», nella fedele e perversa versione di Lazzaro narratore («por justicia»), si lascia intendere con la solita, ironica ambiguità: ossia, che il genitore del ragazzo fu perseguitato *per la sua virtù*, alla stregua di un martire che potrà godere della beatitudine nel regno dei cieli, ovvero *dal potere giudiziario*, come meritato castigo comminato ai più volgari ladri di questo mondo. Ebbene, nessuna delle scelte operate dai traduttori italiani (né le più semplici: *per via, per mano, a causa* della giustizia) è in grado di riprodurre la sovversiva ambivalenza del dettato originale, nel quale si arriva a confondere sottotraccia martiri e malfattori.

Sorprende, invece, che nessun traduttore conservi l'uso fortemente ambiguo del relativo *entre los cuales*, presente nella parte finale del frammento, poiché tutti, compreso Bodini, adottano soluzioni a senso unico, nelle quali, escludendo qualsiasi possibilità di equivoco, si fa riferimento al padre del protagonista come a chi, rifiutandosi di rinnegare il proprio credo religioso, combatté per la fede sino alla morte.

Due ultime riflessioni sul brano preso in esame. Per quel che concerne l'uso reticente dell'aggettivo *cierto*, tutti lo conservano riferito a «salassi», mentre solo alcuni dei traduttori menzionati (Giannini, Capocchi, Del Monte, Gasparetti) lo fanno in relazione al sostantivo *armada*, che, peraltro, compare con tre diversi vocaboli: flotta, armata e spedizione, con netta prevalenza per quest'ultimo. Infine, quanto al termine *desastre*, sebbene con ogni probabilità non sarebbero molti i lettori ad essere in grado di percepirne il valore etimologico, con le ovvie conseguenze per l'interpretazione del passo, c'è da dire che, con le sole eccezioni di Giannini e Gasparetti, i restanti traduttori fanno scelte diverse, che si allontanano dalla lettura del testo, disperdendone in parte l'ironia: disgrazia (Carlesi), infortunio (Capocchi), cattiva sorte (Del Monte), brutta storia (Rossi) e disavventura (Bodini).

Della versione di Vittorio Bodini riporto l'intero testo, dando conto nelle parentesi quadre delle lezioni presenti nel dattiloscritto:

Avevo otto anni quando incolparono mio padre di avere operato dei mal riusciti salassi nei sacchi che portavano lì per la macinatura, per la qual cosa fu imprigionato e confessò e non negò, e soffrì persecuzione dalla giustizia. Confido che Iddio l'abbia ora nella sua gloria [glorai, sic; dattiloscritto p. 5], poiché il Vangelo li chiama beati [«chiama beati coloro che come lui soffersero», in luogo di «li chiama beati»].

In quel [questo] tempo si levò un'armata contro i mori e il mio genitore, che trovavasi allora esiliato per la predetta disavventura [«il predetto incidente», corretto su «la predetta disavventura», cancellato ma leggibile], vi prese parte con l'ufficio di mulattiere presso un cavaliere che vi andò, e con questo suo signore, da leale vassallo, terminò la sua vita (p. 5).

Con gli inevitabili tradimenti, ma – bisogna ammetterlo – anche con le inspiegabili incomprensioni nelle quali incorre, la traduzione di Bodini che si legge nel testo edito,²⁸ specie se la si confronta con

28 Dal testo presente nel dattiloscritto risulta che la variante «il predetto incidente» sia stata prima introdotta e poi rifiutata dallo stesso Bodini, che nella redazione finale della traduzione tornò alla sua primitiva soluzione, «la predetta disavventura». Tale primitiva soluzione era ignota al Macrì, che dovette lavorare sul dattiloscritto con la versione definitiva, fornito dall'editore. Quanto alle altre tre varianti che si leggono nel dattiloscritto, «glorai» è un evidente refuso; mentre il cambio del dimostrativo nell'espressione «in quel tempo» risponde all'adeguamento ai tempi verbali passati del periodo. Più complesso è il passaggio da «il Vangelo chiama beati coloro che come lui soffersero» a «li chiama beati», perché la lezione primitiva lasciava supporre un fraintendimento totale dell'ambiguità del passo originale. Non è possibile escludere che la soluzione del testo a stampa si debba all'intervento di Macrì. Tuttavia, la mia convinzione è che si tratti di un ripensamento dello stesso Bodini, al momento di redigere il dattiloscritto con la versione finale da consegnare all'editore. Tale convinzione risulta dal fatto che, nel margine inferiore della p. 5, il dattiloscritto contiene una nota, nella quale può leggersi la citazione di Matteo, V, 10 (trascritta a macchina, con «ipsorum» aggiunto a penna nell'interlineo), a cui si aggrega, scritta a mano, la seguente annotazione: «Ma cui è maliziosamente scambiato il complemento di causa con un complemento d'agente». È verosimile che Bodini, avendo riflettuto ulteriormente sulla 'malizia' di Lazzaro: «propter iustitiam», che di-

alcune delle numerose altre traduzioni novecentesche, si distingue per un'elegante scioltezza di scrittura che ne confermano quel carattere di «squisita ... versione», che le aveva riconosciuto Oreste Macrì. È che in essa sono del tutto evidenti le doti di *traduttore-scrittore* dell'intellettuale leccese, volendo adattare alla versione dell'anonimo romanzo la formula di «critico-scrittore», che lo stesso Macrì adoperò per l'autore dei «preziosi, purtroppo interrotti [...] appunti critici del '51 sul *Lazarillo de Tormes*», scritti a ridosso della traduzione. Di tali appunti, difatti, che l'illustre ispanista, curatore del volumetto einaudiano del '72, volle porre come «Nota introduttiva» a capo dell'inedita versione del suo conterraneo, nel già menzionato profilo dedicato a *Vittorio Bodini, ispanista*, si legge: «si fondono nel dettato critico l'ingegno speculativo e il delicato metaforismo strumentale e insieme autonomo di *critico-scrittore*».²⁹

venta «por la justicia», abbia voluto, nella redazione finale della sua versione, contribuire a rendere l'ambiguità stilistica dell'originale, sostituendo il semplice pronome personale «li» a una frase molto più esplicita, che aveva il difetto di sottrarre del tutto la perversa ambiguità del testo di partenza.

29 ORESTE MACRÌ, *op. cit.*, p. 288. Gli «appunti critici» riprodotti come *Nota introduttiva* all'edizione postuma del '72, erano apparsi come articolo ne «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 29-10-1951.

Le traduzioni del *Chisciotte* tra le due guerre (con un occhio di riguardo per quella di Mary de Hochkofler)*

Paolo Pintacuda

(Università degli Studi di Pavia)

Come è stato ormai ricordato in più circostanze, nel corso del Novecento – contrariamente a quanto avvenuto nei secoli precedenti – le traduzioni integrali in italiano del *Chisciotte* ebbero una fioritura tanto rigogliosa da arrivarci a contare addirittura una decina, cifra niente affatto disprezzabile.¹ Di queste sappiamo che le prime tre videro la luce in un periodo di tempo piuttosto ridotto (una dozzina scarsa di anni) e compreso, grosso modo, tra le due guerre: quasi in contemporanea, si affacciarono sul mercato la versione condotta da Mary de Hochkofler, che apparve nella collezione «I Classici (edizione Florentia)» diretta da Enrico Bianchi per la casa editrice Adria-

* In ricordo di mio nonno Niso: se da lui non avessi ereditato l'intera «Romanica» Mondadori (e non solo) probabilmente queste paginette non avrebbero mai preso forma.

1 Come riassume DONATELLA PINI (*La traducción del «Quijote» al italiano, in ¿Qué «Quijote» leen los europeos?*, a cura di Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, 2005, pp. 45-50), ne sono state pubblicate: «tres en el período de entreguerras –de M. Hochkofler (1921), de A. Giannini (1923-27) y F. Carlesi (1933)– y siete después de la Segunda Guerra Mundial: Curzio (1950), Marone (1954), Bodini (1957), Vian y Cozzi (1960), Buttafava y otros (1967), Falzone (1971) y finalmente Vincenzo La Gioia (1997)» (p. 46). Non pare invece essersi concretizzato il lavoro di traduzione di Eugenio Mele, annunciato nel 1912 tra i volumi di prossima pubblicazione della collana «Scrittori stranieri» della Laterza. A quelle citate si possono aggiungere le versioni del terzo millennio: integrali quelle di Barbara Troiano e Giorgio Di Dio (Roma, Newton Compton, 2007; e successive ristampe), e di Angelo Valestro Canale (Milano, Bompiani, 2013; con testo a fronte); limitata alla prima parte del 1605 – la seconda è in preparazione – quella a più mani coordinata da Patrizia Botta (Pescara, Libreria dell'Università, 2005).

no Salani di Firenze nel 1923,² e quella preparata da Alfredo Gianini per la «Biblioteca Sansoniana Straniera» diretta da Guido Manacorda che, sempre a Firenze, uscì da Sansoni in quattro volumi tra il 1923 e il 1927;³ mentre appena più tarda è la traduzione che Ferdinando Carlesi pubblicò a Milano con Mondadori, nella «Biblioteca Romantica» diretta da Giuseppe Antonio Borgese, nel 1933.⁴

Proprio a queste tre diverse imprese editoriali intendo dedicare la mia attenzione: in particolare, ciò che mi preme mettere in evidenza in questa sede, trascurando volutamente all'interno dell'arco temporale da esse disegnato sia l'intricato sottobosco rappresentato dalle riduzioni (per l'infanzia e non) e dagli adattamenti (scolastici o meno), sia la fitta selva costituita dal succedersi delle riedizioni dell'opera (ancora dominata dalla traduzione ottocentesca di Bartolomeo

- 2 Al riguardo urge subito una precisazione importante, dal momento che il repertorio allestito da Donatella Pini e Giacomo Moro (*Cervantes in Italia*, in *Don Chisciotte a Padova*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 149-268: 170, T. 43) indica quale anno di stampa della prima edizione il 1921; dato, per altro, che parrebbe trovare conferma nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, dove se ne registrano due esemplari – curiosamente, però, sempre del solo volume primo (in entrambi gli esemplari il volume secondo è del 1924) – conservati l'uno alla Biblioteca Diocesana di Livorno, l'altro presso la Biblioteca della Giunta Regionale Toscana. Tuttavia, la *princeps* del '21 sembra proprio essere un fantasma bibliografico: in merito alla data dell'esemplare della Diocesana di Livorno, già «si è avuto modo di verificare che si tratta in effetti di un errore perché l'edizione che realmente posseggono è del 1924» (NANCY DE BENEDETTO, *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012, p. 51, nota 69); ma anche per quanto concerne quello della Giunta Regionale Toscana, e custodito dal Museo *Casa Rodolfo Siviero* di Firenze, il controllo effettuato da Attilio Tori (che qui ringrazio) ha rilevato come la lettura 1921 sia in verità una svista dettata dalla cattiva resa tipografica del 4 finale (il che spiega perché il secondo volume posseduto da entrambe le istituzioni sia del 1924...). Inoltre, una prima edizione del 1921 non figura nemmeno nel recente catalogo storico dell'editore fiorentino allestito da ADA GIGLI MARCHETTI, *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, Milano, Franco Angeli, 2011 (nel quale, però, non si registrano la ristampa del 1924 né quella successiva del 1928, ma solo la più recente del 1965 nella collana, varata nel 1958, «I grandi classici»).
- 3 Con ristampe nel 1931, 1933, 1949-54 (cfr. DONATELLA PINI, GIACOMO MORO, *op. cit.*, p. 171, T. 45).
- 4 Con ristampe dal 1942 in avanti (cfr. DONATELLA PINI, GIACOMO MORO, *op. cit.*, p. 171, T. 49).

Gamba) – fenomeni interessantissimi per lo studio della diffusione in Italia del capolavoro cervantino, ben inteso, ma decisamente altri rispetto a quel che ora importa –,⁵ sono le intenzioni e gli obiettivi della versione, l’atteggiamento e l’operato del traduttore. Non si tratterà dunque di riflettere intorno alla ricezione del *Chisciotte* nell’Italia degli anni Venti e Trenta, bensì di ragionare su quali caratteri distintivi offrano e a quali istanze rispondano traduzioni diverse avviandatesi in anni tanto significativi per la cultura e l’editoria italiana.

Se le figure di Giannini (1865–*ante* 1939), affezionato traduttore di Cervantes,⁶ e di Carlesi (1879–1966)⁷ sono fundamentalmente note e le loro versioni, in qualche misura maggiormente frequentate dalla critica cervantina, risultano ancora vitalissime (la seconda continua a essere – inutile ricordarlo – quella utilizzata da Mondadori a ogni livello editoriale; mentre la prima si legge nella Biblioteca Universale Rizzoli), la stessa cosa non si può certo dire per quella di Mary de Hochkofler: il volume di Salani si limitava, nella nota introduttiva che precede il testo del romanzo, a definirla «colta cittadina triestina» (cfr. Appendice, I), ma nessun’altra indicazione si poteva desumere dall’edizione – la lunga scheda bio-bibliografica, dai toni un tanto agiografici, intitolata «Michele Cervantes» (pp. 5–30; v. *infra* nota 45) e premessa al primo tomo non è firmata –; né contri-

5 Al riguardo sono assai istruttivi i dati raccolti da NANCY DE BENEDETTO (*op. cit.*, pp. 70–73), e consultabili nel CLECSI – *Catalogo di letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane nel Novecento* –, di libero accesso in rete (<www.clecsi.uniba.it>).

6 Il suo *Chisciotte* era stato preceduto da una scelta di sei tra le *Novelas ejemplares* (*Novelle*, Bari, G. Laterza e figli, 1912) e dagli *Entremeses* (*Gli intermezzi*, Lanciano, Carabba, 1915). A Giannini si devono, tra le altre, anche le versioni italiane del *Lazarillo de Tormes* (Roma, Formiggini, 1929) e del *Buscón* di Quevedo (Roma, Formiggini, 1917; edizione poi «rifatta sul testo critico» nel 1927).

7 Su di lui si vedano le pagine dedicategli da RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO, *Noticias sobre un hispanófilo toscano. Ferdinando Carlesi (1879–1966)*, «Studi Urbinati», LXVII, 1995/96, pp. 391–406, che riuniscono in coda una bibliografia dei suoi diversi contributi ispanistici (le stesse pagine, snellite nelle note, sono pure uscite come *Breves memorias de un traductor italiano contra...*, in *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del convegno di Roma, 15–16 marzo 1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 157–168). Prima del *Quijote*, Carlesi aveva tradotto dallo spagnolo il solo *Lazarillo de Tormes* (*Vita e avventure di Lazzarino de Tormes*, Firenze, Lumachi, 1907; poi riedito da Carabba a Lanciano nel ’17 e nel ’26).

buisce granché sapere che, sempre per Salani, fu in seguito anche traduttrice di Shakespeare.⁸ E ben poco pare essere stata compulsata la sua traduzione: sì, viene schedata dai principali repertori, e la cita in più occasioni, pur senza valutazioni di merito, una cervantista particolarmente attenta alle fortune italiane del *Quijote* come Donatella Pini;⁹ ma mai – per quanto ne sappia – si è fatto espressamente ricorso a passi del testo nei contributi che la nostra ispanistica ha dedicato a momenti o aspetti delle traduzioni nazionali del *Chisciotte* (penso, per esempio, alle belle pagine di Ruffinatto).¹⁰

D'altronde, questa sorta di disinteresse pare avere circondato da subito la versione della Hochkofler, sulla quale per un decennio gravava un silenzio tombale: i «Preliminari» che Giannini inserì in apertura del primo volume Sansoni, e che toccano la storia delle traduzioni del romanzo (I, pp. V-XXI) – perché redatti a brevissima distanza dalla diffusione dell'edizione Salani (se non prima) – ricorda-

- 8 GUGLIELMO SHAKESPEARE, *Tragedie e commedie*, Firenze, Salani, 1932, 3 vols. I cenni sulla vita e sugli scritti dell'autore posti nel primo volume, non firmati, si chiudono così: «La traduzione, condotta con somma accuratezza e con estrema fedeltà al testo originale, è opera della signora Mary de Hochkofler, già favorevolmente nota ai lettori di questa collezione per la mirabile versione del *Don Chisciotte*. Siamo certi che uguale favore troverà questa dei drammi dello Shakespeare, non inferiore a quella per pregi di lingua e di stile» (I, p. 14). Salani pubblicherà poi sciolte, all'inizio degli anni Cinquanta, *Amleto principe di Danimarca*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Otello il moro di Venezia*. Grazie alla straordinaria gentilezza di Mariella Natural della Biblioteca Civica «A. Hortis» di Trieste, abbiamo ottenuto qualche minima informazione dall'ufficio anagrafe del Comune di Trieste: Mary, o Maria, nacque nel 1853 o nel 1855 da Carolina Dragovina (†1868) e da Augusto Hochkofler, notaio (†1892); nel 1897 era nubile e viveva in via del Lazzaretto Vecchio; dopo questa data nessuna notizia... Posso solo aggiungere che negli anni Novanta risultava tra i membri effettivi della Società Adriatica di Scienze Naturali in Trieste; e che nel 1921 pubblicò a Verona con Mondadori il volumetto *Gli affetti domestici nell'epistolario di Ugo Foscolo*.
- 9 Ricordo in particolare i suoi *Don Chisciotte in Italia: da «hidalgo» a «cittadino»*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 22, 1997, pp. 101-119 (poi quasi integralmente riproposto, tradotto in spagnolo, come *En un lugar de la Mancha, un «cittadino»...*, in *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, II, a cura di Patrizia Garelli, Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 271-286.); e DONATELLA PINI, *La traducción del «Quijote» al italiano*, cit.
- 10 ALDO RUFFINATTO, *A proposito di traduzioni italiane antiche e moderne*, in *Cervantes*, Roma, Carocci, 2002, pp. 155-189.

no soltanto, tra i traduttori precedenti, Franciosini e Gamba;¹¹ ma nemmeno la breve «Nota» di Carlesi posta in coda al secondo volume del suo *Chisciotte* mondadoriano (II, pp. 755-760) vi faceva alcun cenno.¹² Sarà però proprio Giannini, nella recensione al lavoro di Carlesi apparsa su «Leonardo» nel '34, ad alludervi, in termini decisamente poco elogiativi; riassumendo le vicende italiane del *Quijote*, infatti, scriveva:

Ai giorni nostri, in appena un decennio, dal 1923 si sono successe altre tre traduzioni: in ordine cronologico, la mia (ed. Sansoni), quella di Mary Hochkofler (ed. Salani), che dispiace per troppe infedeltà al testo, spesso frainteso addirittura o alterato; terza, questa recentissima e diligentissima di Ferdinando Carlesi, pubblicata in edizione quanto mai elegante e signorile dal Mondadori.¹³

L'anno successivo Carlesi, rispondendo a certe osservazioni mossegli nella recensione, pubblicò sulla «Nuova Antologia» un interessante articolo dove in due punti si menzionava anche Mary de Hochkofler, assai velatamente la prima volta – «il numero delle nostre traduzioni (cinque in tutto, compresa la mia)» –, in maniera espli-

11 I passi più significativi sono qui offerti in Appendice, II. Anche Gherardo Marone non ricorda la versione di Salani nella «Introduzione» al suo *Don Chisciotte di Cervantes. Episodi e frammenti*, Napoli, Gaspere Casella, 1925 (ma nel colophon «Finito di stampare il 28 settembre 1924»): «Di totali traduzioni del *Chisciotte* oltre quella complicata e oscura di Lorenzo Franciosini che rimonta al milleseicento e quella incerta e superficiale di Bartolomeo Gamba del primo Ottocento cominciamo ad averne ora una decorosa e sicura di Alfredo Giannini e forse, fra breve, anche l'altra che da molti anni prepara, con mirabile coscienza, Eugenio Mele» (p. 10); e nemmeno lo farà nelle pagine che, nel 1954, accompagneranno la sua traduzione completa del romanzo per la collana «I grandi scrittori stranieri» della UTET (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia. Prima traduzione integrale, con introduzione, commento e note a cura di Gherardo Marone*, Torino, UTET, 1954, 2 vols.).

12 I passi più significativi sono qui offerti in Appendice, III.

13 ALFREDO GIANNINI, *M. de Cervantes, «Don Chisciotte»*. Nuova trad. di F. Carlesi, «Leonardo», V, 1934, pp. 336-338: 336; che stesse pensando a lei quando, trattando della fasulla semplicità dello spagnolo e delle difficoltà che comporta, osservava che di queste «di solito non si rendono conto certi traduttori acciarponi» (ivi, p. 337).

cita la seconda: riguardo i noti versi *de cabo roto*, che aprono i preliminari poetici cervantini della prima parte del 1605, si annota che «Si è provata a tradurli in italiano la signora Mary Hochkofler nella sua traduzione integrale del *Don Chisciotte*».¹⁴

E chissà se in questo atteggiamento, disinteressato se non scostante, non pesassero anche i pregiudizi culturali su una casa editrice che si era caratterizzata sino ad allora per un catalogo diretto a un pubblico prevalentemente popolare, oppure infantile, e che soltanto all'inizio degli anni Venti, con la ripresa dell'industria del libro dopo la fine della Grande Guerra, stava cercando di sviluppare una diversa politica editoriale.¹⁵

Le intenzioni di Giannini e Carlesi sono, nel fondo, piuttosto chiare: benché uscite a dieci anni di distanza, entrambe intendevano proporsi come nuova e più attuale versione, decisamente alternativa a quella di primo Ottocento di Bartolomeo Gamba che, pur rivista linguisticamente da Francesco Ambrosoli nel 1840, continuava a rappresentare la via d'accesso italiana privilegiata al romanzo. D'altronde i due traduttori davano conto in maniera esplicita, nelle note che accompagnano le rispettive edizioni, del lavoro svolto: se Giannini ambiva, di fatto, a proseguire lungo la linea già tracciata nel 1912 con le sue *Novelle*, scelta delle *Ejemplares* – «Ho tentato di dare una traduzione moderna, fedele e italiana al tempo stesso [...]»¹⁶ Carlesi

14 FERDINANDO CARLESI, *Traducendo il Don Chisciotte*, «Nuova Antologia», LXX, 1514, 16 aprile 1935, pp. 569-580: 570 e 578.

15 Cfr. ADA GIGLI MARCHETTI, *op. cit.*, p. 33 e sg.

16 MICHELE CERVANTES, *Novelle*, cit., p. 7. Sui meriti di questa prima traduzione cervantina di Giannini, si veda l'opinione di ALESSANDRO MARTINENGO, *El léxico del marginalismo en la traducción al italiano, por Alfredo Giannini, de «Rinconete y Cortadillo» (1912)*, in *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas. Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, a cura di Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 459-474: «ha reflexionado seria y concienzudamente sobre los criterios más adecuados para verter al italiano el lenguaje cervantino de la germanía, sugiriendo un camino fecundo [...]. En términos generales, quiero decir no solamente con relación al problema de los lenguajes especiales, la madurez y equilibrio de su empresa de traductor la califican como uno de los ensayos más validos (aunque parcial) de versión de las [*Novelas ejemplares*] al italiano. Habrá que añadir, sin embargo, que a los casi 90 años de distancia, debemos considerar el italiano por él utilizado demasiado arcaizante –por “toscano”; su época era en efecto la del dominio

aspirava a «dar vita in forme italiane al gran capolavoro spagnolo, tanto da ridurlo una lettura agile e spedita come cosa viva e nostra», trasportando «per tramite d'arte e con fedeltà estetica i valori dell'originale». Non solo: le posizioni vennero poi illustrate e difese nella discussione teorica, in merito a come rendere la lingua di Cervantes, originata dalla recensione di Giannini al *Chisciotte* della «Romantica» e sviluppata dalla replica di Carlesi cui abbiamo alluso poco sopra.¹⁷ Così, il primo esprimeva una certa perplessità riguardo alla modernizzazione operata dal secondo:

Pregio di questa nuova traduzione dell'opera maggiore del Cervantes è la prosa italianissima, la lingua spigliata e viva. Si direbbe preoccupazione costante del Carlesi quella di sempre usare la moderna nostra lingua del tono e colorito più vivo, svelto, popolare, della più genuina e schietta toscantità, sì naturale in lui toscano. Nell'uso tuttavia di questo criterio costante mi pare di potere e dovere dissentire un po' da lui. [...] non conveniva forse mantenere una certa velatura, una leggera patina, certo discreto spolvero di classicità nell'espressione formale?¹⁸

Quando, invece, Carlesi restava della propria opinione, convinto, in buona sostanza, che «la vera traduzione è quella dei valori formali (oltre che intrinseci) di un libro e non delle forme lessicali che di per sé non hanno valore»¹⁹. Insomma, come ben riassumeva Chiari-

absoluto de la modalidad toscana y florentina en el italiano literario— como para corresponder al ideal actual de una lengua literaria más interregional y menos vernácula» (p. 462).

17 Sull'atteggiamento traduttorio di Carlesi si veda RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO, *Ferdinando Carlesi y su «Don Chisciotte» (1933): crónica de una recepción*, in *Atti delle giornate cervantine*, a cura di Carlos Romero, Donatella Pini, Antonella Cancellier, Padova, Unipress, 1995, pp. 105-116. Le stesse opinioni Carlesi le avrebbe manifestate anche più avanti, ritenendo che il compito del traduttore fosse quello di un artigiano che, esprimendo nella propria lingua le idee dell'originale, crea un'opera d'arte: cfr. RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO, «*Lo que puede un sastrero*» o *las trampas de un traductor y la buena fe de sus lectores*, in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (Nápoles, 4-9 de abril de 1994), a cura di Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 917-927: 918.

18 ALFREDO GIANNINI, *op. cit.*, p. 337.

19 FERDINANDO CARLESI, *op. cit.*, p. 577.

ni commentando il volume di Mondadori in parallelo alla recente pellicola cinematografica di Pabst, «la traduzione del Carlesi non vuol essere una traduzione di carattere linguistico, fedele cioè, alle parole e alle espressioni, ma di carattere, direi, spirituale. Egli, cioè, ha inteso ridare nella nostra lingua lo spirito del Cervantes».²⁰

Una valutazione corretta non potrà però prescindere dalla natura delle collane che le ospitano. Come detto, la versione di Giannini apparve in quattro volumetti all'interno della «Biblioteca sansoniana straniera» (ai numeri, rispettivamente, 29, 47, 56, 62), prestigiosa collezione che iniziò a vendersi sul finire del 1921 per rimanere attiva sino al 1955. In realtà il progetto originario, concepito nel 1913, avrebbe dovuto dar vita alla «Biblioteca barbara, raccolta di testi stranieri criticamente riveduti con introduzione e note italiane, diretta da Guido Manacorda» – ideatore della collana (che dirigerà sino al '28) –, ma lo scoppio della prima guerra mondiale ne aveva impedito la realizzazione; malgrado il cambiamento del titolo, le intenzioni restarono comunque quelle di offrire al lettore edizioni di opere straniere criticamente sicure, «pubblicando testi integri, accuratamente riveduti e confortati di un solido ed esauriente commento italiano»;²¹ e con un'attenzione rivolta anche al mercato scolastico almeno durante gli anni Venti.²²

Mentre la «Biblioteca Romantica», avviata nel 1930 e vitale sino al 1942 (il cui volume doppio numero 29 è il *Chisciotte* di Carlesi), nacque – certamente per colmare un vuoto nel catalogo mondadoriano – con un definito piano editoriale dalle notevoli ambizioni culturali, ben illustrato dal curatore Giuseppe Antonio Borgese nei primi paragrafi della «Nota a Stendhal» postliminare al primo volume della collana (*La certosa di Parma*), che già si poteva leggere nel «Programma della biblioteca e notizia dei primi dodici volumi» diffuso sciolto nel 1930:²³ era prevista la pubblicazione di cinquanta

20 LUIGI CHIARINI, *Il vero e il falso Don Chisciotte*, «Quadrivio», II, 25, 15 aprile 1934, pp. 1-2: 1.

21 MARINO PARENTI, *G. C. Sansoni. Editore in Firenze*, Firenze, Luciano Landi, 1956, p. 127; ma si vedano le pp. 125-130. E il *Chisciotte* di Giannini, infatti, offre un apparato di note di commento serio e generoso.

22 Cfr. GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 131-133.

23 *Biblioteca romantica, diretta da G. A. Borgese*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 17-77.

grandi titoli presentati in selezionate traduzioni – «cercando per ogni opera chi a parer nostro la potesse rendere più vivamente; e spesse volte, per questo o quello scrittore italiano particolarmente ammirabile o stimabile, cercando l'opera straniera ch'egli potesse più affettuosamente sentire e più volentieri rivivere» – e offerti in elegante veste editoriale (contemplando la possibilità di sottoscrivere l'intera serie a prezzo agevolato);²⁴ l'obiettivo, dunque, era quello di «arricchire la letteratura italiana con doni che [fossero] doni di autentica ricchezza», senza però perdere di vista l'aspetto commerciale dell'operazione.²⁵

Anche la traduzione della Hochkofler, allora, andrà letta alla luce del disegno complessivo della collana che, pensata da Ettore Salani, al pari di altre numerose iniziative appare sintomatica del cambio della filosofia editoriale avviato dal figlio del fondatore Adriano negli anni Venti:

Borgese non poté poi seguire direttamente tutti i volumi, dal momento che, in viso al regime fascista, dal 1931 si trasferì negli Stati Uniti. Alcuni dei cinquanta titoli previsti inizialmente subirono modifiche: per quel che riguarda l'area ispanica, per esempio, l'annunciato volume picaresco che doveva riunire nella traduzione di Giuseppe Ravagnani *La vita del Pitocco* di Quevedo e *La vita di Lazzarino da Tormes* di «incerto autore» venne sostituito da *Sotileza* di Pereda (a cura di Carlo Boselli). Una versione del *Lazarillo* di Ravagnani vide poi la luce, attribuito a SEBASTIÁN DE HOROZCO (Milano, Universale Economica, 1949); ignoro invece se sia mai stata condotta a termine quella del *Buscón*.

- 24 «Il costo di ciascun volume è di L. 20, qualunque ne sia la mole. L'importo dell'intera collezione è di L. 1000; esso è ridotto a L. 850 per coloro i quali ne effettuino il versamento anticipato direttamente alla Casa» (*Biblioteca romantica*, cit., p. 83); stimolando l'interesse di bibliofili e collezionisti, si aggiungeva: «Ai primi 905 sottoscrittori l'Editore riserba, senza alcun aumento di prezzo, i singoli volumi della "Biblioteca Romantica" in esemplari numerati e ad personam, distinti cioè da un *ex-libris* espressamente disegnato dal pittore Disertori e recante impresso nome e cognome del possessore della raccolta» (ivi, p. 85).
- 25 In tale prospettiva si comprende ancora meglio il senso della versione di Carlesi, pensata per un pubblico dalle minori aspettative filologiche. Sulla collana, piuttosto che il classico, e spesso ricordato, contributo di ITALO CALVINO, *La «Romantica»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 172-178 (che contiene alcune imprecisioni), si veda ELISA CATTANEO, *Borgese e la «Biblioteca Romantica» Mondadori*, «La Fabbrica del Libro», XVI, 2, 2010, pp. 12-17.

Tra le nuove collane, la *Collezione Salani. I classici. Edizione Florentia* fu la più ambiziosa. Inaugurata nel 1921 con la *Divina Commedia*, essa segnò anche l'inizio della fortunata collaborazione di Enrico Bianchi, professore all'università di Firenze, poi accademico della Crusca e presidente della Società dantesca. [...]

Alla *Divina Commedia* seguì fino al 1936 una lunga serie di 67 titoli, quanto di meglio aveva prodotto la letteratura italiana e straniera di tutti i tempi [...].²⁶

Non è poi un dettaglio di poco conto il fatto che la collana, sicuramente la più bella e prestigiosa dell'editore fiorentino, venisse così presentata nelle ultime pagine di ogni volume (e anche nella quarta della sovraccoperta):

Questa nuova collezione sorge con lo scopo di diffondere largamente i capolavori degli scrittori più famosi, italiani e stranieri. Essa si raccomanda soprattutto per l'assoluta correttezza dei testi, per la sobrietà e insieme per la compiutezza dei commenti, per la nitidezza della stampa, per l'eleganza e solidità della legatura, e infine per il suo prezzo, il quale è da considerarsi veramente miracoloso.

In piena sintonia, dunque, con i caratteri e la strategia dell'editore Salani, attento a offrire libri curati e a prezzi davvero irrisori, il costo indicato per ognuno dei due tomi era infatti di sole 5,75 lire, quando invece i quattro volumetti del *Chisciotte* di Sansoni erano venduti al prezzo unitario di 7 lire il primo, e di 10 lire l'uno i successivi tre; e l'importo per la più raffinata edizione Mondadori, due volumi rilegati in tela verde e stampati su delicata carta Oxford, con un ritratto dell'autore fuori testo in entrambi, ammontava a 40 lire (per i liberi acquirenti, che non avevano sottoscritto la collana).²⁷

26 ADA GIGLI MARCHETTI, *op. cit.*, pp. 35 e 36.

27 Interessanti, al riguardo, sono le note di carattere pubblicitario che accompagnarono l'uscita del libro: cfr. RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO, *Ferdinando Carlesi y su «Don Chisciotte» (1933)*, cit., pp. 106-107. Nella citata recensione di Gianini del 1934, il prezzo indicato dei due volumi di Mondadori è invece di 50 lire...

Non per nulla Lucio Ambruzzi, nel paragrafo «Traduzioni del *Quijote*» di una nota redatta per la «Rassegna Nazionale» del luglio 1935, commenta, dopo aver menzionato con grandi elogi il lavoro di Gianini e lodato quello appena uscito di Carlesi, evidenziandone le differenti impostazioni: «Cosicché le due traduzioni non si elidono, si completano. Solo in un punto si trovano perfettamente concordi: nel prezzo, eguale per ambedue, ma caro per ciascuna di esse, il che è un ostacolo a rendere popolare fra noi un libro che meriterebbe invero di esserlo [...]»; e a proposito dei due volumi di Mondadori, si augura che, «esaurita la prima edizione, quella che paga le spese, se ne rifaccia una ristampa alla buona, accessibile a tutti i borsellini».²⁸

Oltre al prezzo, comunque, Salani puntava su due aspetti testuali, chiaramente esposti nella «Nota editoriale» (cui si rinvia): la fedeltà e la completezza del lavoro della Hochkofler. Per meglio valutarlo, sarà dunque opportuno dare uno sguardo ad alcuni luoghi significativi della versione, da confrontare all'occorrenza con il testo di Gianini e di Carlesi; non sorprenderà che gli esempi addotti interessino prevalentemente questioni di ordine linguistico, dal momento che – inutile dirlo – la varietà di livelli e registri (con arcaismi; proverbi ed espressioni gergali; modismi; doppi sensi e giochi di parole; alternanza tra uno spagnolo aulico e retorico, e uno rustico e scorretto; etc.) è la maggior difficoltà che il romanzo presenta al suo traduttore.

Sebbene nella circostanza non sia un nodo cruciale, la questione del modello non va comunque disattesa. In linea di massima, negli anni Venti e Trenta, l'edizione di riferimento del *Quijote* era in prima battuta quella di Rodríguez Marín (edita in otto volumi da «La Lectura» tra il 1911 e il 1913),²⁹ senza però dimenticare quelle di Clemencín e Cortejón (né, *absit iniuria*, la traduzione classica francese di Louis Viardot), ma dal momento che il volume di Salani non esplicita su quale testo sia stata condotta la traduzione, è raccomandabile molta cautela dinnanzi a certe imperfezioni, o supposte tali: potremmo infatti dubitare della preparazione della Hochkofler

28 LUCIO AMBRUZZI, *Letterature iberiche*, «Rassegna Nazionale», s. III, a. LXII, 23, luglio 1935, pp. 61-70: 65 e 66. Poco prima, sempre senza ricordare la traduzione del *Chisciotte* di Salani, precisava che «un'altra ne è stata annunciata non so più da chi, e dovrebbe uscire presto [...]»: forse quella di Mele?

29 Da tale edizione, pertanto, si citerà sempre il testo spagnolo.

quando, in corrispondenza della lezione «buena comida», troviamo il sintagma «parca refezione» (I, p. 379); se non che, come registra l'aparato critico allestito da Cortejón, sia nell'edizione di Hartzzenbusch (Madrid, Rivadeneyra, 1863), sia in quella di Benjumea (Barcelona, Montaner y Simón, 1880) la *comida* non era definita «buena» ('lauta'), bensì «breve».

Per quanto riguarda l'annotazione, gli interventi sono parsimoniosi, e limitati a passi o termini che, necessariamente, richiedono una spiegazione per il lettore italiano;³⁰ una verifica, seppur (confesso) non puntualissima, pare confermare che la Hochkofler (o la redazione di Salani) si appoggiò alle principali edizioni del romanzo, in particolare alle ricche note confezionate un secolo prima da Diego Clemencín, e tanto conosciute dai cervantisti – malgrado non sempre apprezzate, specie quelle di ordine stilistico – da essere sfruttate e riprese (più o meno mimeticamente) dai commentatori successivi.³¹ L'edizione fiorentina, ovviamente, ne accoglie una minima parte, a volte condensandone il contenuto, ma – di prima o seconda mano che sia il prestito – i seguenti raffronti paiono lasciare pochi dubbi sul debito contratto:³²

30 In accordo con le linee programmatiche della collana, che si leggono in fondo ai volumi, secondo cui si vuole che la compilazione del commento «sia veramente utile a chi legge, dando sempre ragione delle difficoltà del testo, così di forma come di pensiero, in uno stile facile e piano, accessibile anche a chi non abbia di lingua e di letteratura cognizioni speciali»; nel loro insieme, tuttavia, le note del *Chisciotte* non sembrano distribuite in modo così sistematico e rigoroso.

31 La prima edizione del *Quijote* di Diego Clemencín (1765-1834), in sei volumi, apparve tra il 1833 e il 1839 (Madrid, Aguado); la seconda, arricchita da uno studio di Alberto Lista, nel 1894 in otto volumi.

32 Cito il testo spagnolo da CARLOS FEDERICO BRADFORD, *Índice de las notas de D. Diego Clemencín en su edición de «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Manuel Tello, 1885; edición facsímil, introducción de Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

«*dolori e frantumi*» (I, p. 53, nota 3)

Si costumava nella Mancia salare e affumicare per uso domestico la carne disossata delle pecore morte per disgrazia e utilizzare la testa, le zampe e anche le ossa frantumate, facendone un bollito che, come poco sostanzioso e poco gustoso, era permesso il sabato, giorno magro in Spagna. Questa vivanda veniva chiamata *dolori e frantumi*: *dolori* rispetto al padrone del gregge, *frantumi* rispetto alle ossa delle pecore. Il costume durò fin verso la metà del secolo XVIII.

«Ronzinante» (I, p. 57, nota 1)

L'autore vuol dire che il nome di *Rocinante*, posto da Don Chisciotte al suo cavallo, indicava ch'era stato *rocín* (ronzino) *antes* (prima) ed era adesso *ante-rocín* (primo ronzino fra tutti).

«sinceri di Castiglia» (I, p. 63, nota 1)

In gergo furbesco *ladro dissimulato*. *Castellano* in ispagnolo significa tanto nativo di Castiglia quanto castellano.

«le *Osteriole* di Toledo» (I, p. 67, nota 1)

È una specie di mappa furfantasca della Spagna, dove sono indicati i più famosi ritrovi della gente di mala vita.

«*Duelos y quebrantos*» (p. 150)

Asimismo, cuando se morían o desgraciaban por cualquier accidente las ovejas, acecinaban la carne para los usos domésticos y aprovechaban las extremidades y aun los huesos quebrantados, de lo cual hacían olla, llamándola, según Pellicer, *duelos y quebrantos*; *duelos*, por el que indicaban del dueño del ganado, y *quebrantos*, por el de los huesos de las reses. [...] Duró esta costumbre hasta mediados del siglo XVIII [...].

«*Rocinante*» (pp. 443-444)

Quiere decir, que el nombre de «*Rocinante*», puesto por Don Quijote a su caballo, indicaba que había sido *rocín antes*, y que continuaba siendo el *ante-rocín* o primero y mayor rocín de todos los rocines del mundo.

«*Sano de Castilla*» (p. 469)

En el idioma de la germanía [...] «*sano de Castilla*» significa «ladrón disimulado».

«*Percheles de Málaga*, etc.» (p. 380)

Especie de mapa picaresco de España, donde se marcan los principales parajes a que solía concurrir la gente perdida y vagabunda.

Detto questo, veniamo al testo italiano, da esaminare anche chiedendosi quanto possano essere giustificate le critiche mosse alla traduttrice da Giannini; certo, per rispondere in maniera ampia ed esauriente bisognerebbe condurre sondaggi più numerosi e insistiti di quanto si riesca a offrire ora; ma qualche dato orientativo credo lo si ricavi comunque.

Avviando la nostra campionatura dalle cavalleresche e antiche espressioni che l'eroe suole rivolgere ai suoi interlocutori, la sensazione è che sussista una certa difformità nel rendere la lingua del-

l'*hidalgo*. Talvolta l'esito è soddisfacente, come nel caso delle parole indirizzate alla dama biscagliana (QI, 8):³³ «La bellezza vostra, signora, può fare omai della sua persona ciò che meglio le talenta, perché già la superbia de' suoi rapitori giace al suolo abbattuta dal forte mio braccio. [...] In guiderdone del beneficio da me ricevuto, altro non vi chieggo se non che vi piaccia recarvi al Toboso [...]» (I, pp. 110-111). Ma pochi capitoli prima, invece, quando il cavaliere apostrofa le due donne di malaffare che si trattengono sulla soglia dell'osteria, credendole graziose dame del castello (QI, 2),³⁴ il testo proposto non sembra recepire a sufficienza il fortissimo *décalage* stilistico tra il castigliano del tempo di Cervantes e quello, letterario e desueto, della sua creatura: «Non fuggano le grazie vostre, né temano offesa alcuna, ché all'ordine di cavalleria ch'io professo non spetta né s'addice offendere persona, e men che meno sì nobili donzelle come voi all'aspetto vi dimostrare» (I, p. 62).³⁵

Le parlate rustiche e rozze, o *tout court* scorrette, di alcuni personaggi rappresentano un altro impegnativo banco di prova per ogni traduttore del *Quijote*; esemplare quella del biscagliano nel violento dialogo che lo oppone al protagonista (QI, 8):

—Anda, caballero que mal andes; por el Dios que criome, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.
Entendíole muy bien don Qujote, y con mucho sosiego le respondió:

33 «La vuestra fermosura, señora mía, puede facer de su persona lo que más le viniere en talante, porque ya la soberbia de vuestros robadores yace por el suelo, derribada por este mi fuerte brazo [...]; y en pago del beneficio que de mí habéis recebido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso [...]» (I, p. 204).

34 «Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno; ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran» (I, p. 79).

35 La si raffronti con le soluzioni di Giannini (I, p. 22: «Non fuggano le signorie vostre né temano nessun affronto, avvegnaché dell'ordine cavalleresco che io professo non è proprio di farne ad alcuno, tanto meno a così nobili damigelle come gli aspetti vostri danno a divedere») e Carlesi (I, pp. 36-37: «Deh! non vogliate, gentili donzelle, in fuga volgervi, né di onta veruna aver temenza, perocché per l'ordine della cavalleria da me professata non conviensi né lice far onta a persona veruna, e massime a vergini donzelle di sì alto lignaggio, quale le sembianze vostre palesano»).

–Si fueras caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura.

A lo cual replicó el vizcaíno:

–¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa. (I, pp. 205-207)

Qui la Hochkofler adegua la lingua a un registro basso, ma smar-risce quasi del tutto le infrazioni sintattiche e grammaticali che ca-ratterizzavano, almeno a livello letterario, lo spagnolo dei baschi:

–Va', cavaliere del malanno; per il Dio che m'ha creato, lascia passare, o t'ammazzo com'è vero ch'io son di Biscaglia! –

Don Chisciotte l'intese benissimo, e gli rispose con molta calma:

– Se tu fossi cavaliere qual non sei, la tua stoltezza e la tua temerità già avrebbero avuto da me il meritato castigo, o vil servo!

– Non cavaliere, io? – proruppe il Biscaglino. – Giuro al cielo, tu menti, com'è vero ch'io son cristiano! Via la lancia, fuori la spada, e t'accorgerai con che gatto hai da azzuffarti! Biscaglino per terra, idalgo per mare, idalgo per il diavolo! E bada che menti se dici cosa contraria! (I, p. 111)

E nemmeno pare interrogarsi troppo su come trasportare in italia-no la locuzione castigliana *llevar el gato al agua*, problema che invece avrebbe spinto Giannini, dopo aver così reso il passo

–Via, cavaliere, alla malora; a quello Dio che m'ha creato, se non lasci il cocchio, t'ammazzo come lì ti trovi il biscaglino. Don Chisciotte lo capì benissimo, e con molta gravità gli ri-spose:

– Se tu fossi cavaliere, come è vero che nol sei, già io avrei punito la tua scempiaggine e il tuo ardire, malcreato.

Al che rispose il biscaglino:

– Non cavaliere io? Giuro a Dio che mentisci come è vero che sei cristiano. Se lancia scagli e la spada trai, vedremo chi la vince. Biscaglino sulla terra, nobiluomo per mare, nobiluomo per l'inferno; guarda se altro dici mentisci.

ad annotare: «Di *Menar el gato al agua* il senso è sicuramente questo: “riuscire a vincerla su di un altro”, ma non trovo in italiano un’espressione figurata che equivalga e che in castigliano, secondo il Covarrubias, deriverebbe dal giuocare a chi riesce a tuffare in acqua un gatto incattivito» (I, p. 239, nota 70). Conforme al proprio atteggiamento traduttorio, moderatamente rispettoso delle forme dell’originale, Carlesi, precisando in nota di aver «reso l’ibridismo castigliano-biscaglino del testo con un ibridismo toscano-romagnolo», si avventura in un *pastiche* linguistico:

– Ma vadi ben in malora! Com’è vero Dio, se lò non lassa andà la carossa, mi l’amasso. Mi son biscaglin!

Don Chisciotte lo capì benissimo, e con molta gravità gli rispose:

– Se tu cavaliere fossi, come nol sei, già avrei gastigata la tua audacia e la tua insolenza, vile creatura.

– Mi non son cavalier? – replicò il biscaglino. – Giuro a Dio che lò mentisse, com’è vero che l’è al mondo. Se lò butta via la lancia e tira fura la spieda, lo vedrà lò, quanto sto mi a tajèr la testa al toro! Biscaglin per terra, gentiluom per mare, gentiluom pel diavolo, e badi che lò el dis una busia, s’è dis al contrario. (I, p. 92)

Pure le contadine che Sancio riuscirà a far passare per Dulcinea e le sue dame di compagnia, ahimé incantate (QII, 10), danno prova di una villania linguistica notevolissima e non certo facile da ricreare in italiano. Il tentativo della Hochkofler, che pur ne mantiene l’aspetto volgare, non riesce tuttavia a segnare la netta rottura stilistica rispetto anche al registro basso del castigliano:

–Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar; que vamos de priesa.

A lo que respondió Sancho:

–¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos, dijo:

–Mas ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoricos ahora a hacer burla de las aldeanas,

como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

[...]

– ¡Tomá que mi agüelo! – respondió la aldeana – ¡Amiguita soy yo de oír resquebrajos! Apártense y déjenmos ir, y agradecérselo hemos. (V, pp. 190-192)

– Tiratevi da parte, in malora, e lasciateci passare, ché abbiamo fretta!

– Oh, principessa e signora universale del Toboso! – rispose egli. – Come non s'intenerisce il magnanimo vostro cuore, mirando genuflesso alla vostra sublimata presenza colui ch'è la colonna, il sostegno dell'errante cavalleria?

Ciò udendo, una delle altre due uscì a dire:

– Arri, o ti striglio io, asina del mio suocero: guardate con che vengono ora i signorotti a burlarsi delle villane, quasi non fossimo buone a render pan per focaccia! Vadano, vadano per la loro strada, e non c'impediscono di seguitare la nostra, se non vogliono la peggio!

[...]

– Va' là, caro il mio nonno; – rispose la villana – son proprio amica io di codesti sdilinquimenti! Scostatevi e lasciateci andare, che ve ne ringrazieremo! (II, pp. 92-93)

In questa circostanza anche Giannini, convenendo sul fatto che la contadina «parla usando forme dialettali», si lasciava sedurre dall'opzione regionale e riteneva di «poterlo rendere in un vernacolo italiano, nel romanesco» (III, p. 351, nota 57):

– Levàteve, accipicchia, da la strada e lassàtece passa', che anamo de prescia.

Al che rispose Sancio:

– Oh, principessa e signora universale del Toboso! Come il cuor vostro magnanimo non si commuove al vedere inginocchiato davanti alla vostra sublime presenza la colonna e il sostegno della cavalleria errante?

Il che udendo una delle altre due, disse: – Mascherina, ti conosco! Ora vedi come ti striglio io, maledetta ciuca! Guardate con che se ne vengono questi paini, a berteggiare le contadine, come se noi non si sapesse far lazzi da quanto e loro! Se ne vadino per la su' strada e ce lassino annà pe la nostra, ché sarà mejo per loro.

[...]

– All’anima de mi’ nonno! – rispose la contadina. – Sì dave-ro che so fatta, io, per senti’ fesserie! Via di lì, lassateci annà che ce farete un piacere. (III, pp. 92-93)

Analogamente Carlesi, forse per averne avuto una conoscenza di-retta,³⁶ sceglieva di ridurre «in vernacolo contadinesco fiorentino il dialetto in cui qui parlano le due contadine» (II, p. 112, nota 2):

– Le si tirin da parte, permio, le si tirino! – esclamò – e le ci lascin passare, ch’e’ s’ha furia!

– O principessa e signora universale del Toboso – disse San-cio. – Come non s’intenerisce il vostro magnanimo cuore, vedendo inginocchiato innanzi alla vostra sublime presenza la colonna e il sostegno della cavalleria errante? –

Sentendo questo, una di quell’altre due disse:

– Ohe! Iché gli ha a essere, oho? Guardali questi frustini! E’ viengono a piglia’ pe’ ibbaero la hontadine, e’ viengono. Co-me se quie ’un si sapesse cuculia’ come loro. Le vadin pella su’ strada, le vadino; e noi le ci lascino anda’ pella nostra; at-trimenti son dolori!

[...]

– La la faccia finìa! – rispose la contadina – E’ son proprio io quella, gua’, da stare a senti’ queste buggerache! Le ci faccian ippiacere: le si tirin da parte e le ci lascin passare, le ci lascino! (II, pp. 112-114)

Anche i giochi di parole costituiscono un terreno spesso impervio, sul quale la Hochkofler si muove di norma (legittimamente, benin-teso) con grande prudenza, rinunciando alla traduzione per affidarsi alla nota esplicativa, massime se a essere toccata è l’onomastica: così quando il neogovernatore Sancio si scontra con il medico personale assegnatogli,

36 RAFAEL SÁNCHEZ SARMIENTO, *Breves memorias*, cit., nel ricordare come Carlesi trascorresse lunghi periodi «en la casa familiar que tenían en el campo de Nar-nali, al noroeste de Prato», ritiene che il modo di parlare delle contadine del To-boso «adquiere los rasgos del habla vernácula del campo de esta zona de Nar-nali» (p. 159, nota 5).

–Yo, señor gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tirteafuera, que está entre Caracuel y Almodóvar del Campo, a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la universidad de Osuna.

A lo que respondió Sancho, todo encendido en cólera:

–Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, quíteseme luego de delante [...]. (VII, p. 189)

gli aggiustamenti a nomi e toponimi sono minimi:

– Io, signor governatore, – rispose questi – mi chiamo il dottor Pietro Recio de Agüero, sono nativo d'un paese detto Tirteafuera, situato tra Caracuel e Almodovar del Campo, a man destra, e ricevetti il grado di dottore in medicina all'università d'Ossuna.

Sancio replicò avvampando di collera:

– Dunque, signor dottor intrattabile e di mal augurio, nativo del paese di Tiratinfuora tra Caracuel e Almodovar del Campo a man destra, graduato in Ossuna, si tiri immediatamente fuor della mia presenza [...]. (II, p. 400)

Si può apprezzare un tentativo di compensazione in quel «si tiri fuor», ma nell'insieme i bisticci si perdono, lasciati alla comprensione di chi legge attraverso le note a *Recio, Agüero e Tirteafuera*.³⁷

37 A fronte della cautela di Giannini (IV, p. 86): «– Io, signor governatore mi chiamo il dottor Pietro Rezio de Agüero, nativo di un paese detto Tirteafuera che è fra Caracuel e Almodóvar del Campo, a man destra, laureato nell'Università di Ossuna. Al che rispose Sancio, tutto acceso d'ira: – Ebbene, signor dottor Rezio di Mal Augurio, nativo di Tiratifora, paese a man destra per andare da Caracuel ad Almodóvar del Campo, laureato ad Ossuna, mi si levi subito davanti [...], Carlesi oserà di più (II, pp. 480–481): «– Signor governatore – rispose il medico – io sono il dottore Pietro Rezio d'Augurio, nativo di un luogo detto Tiratifuori, situato fra Caracuel e Almodóvar del Campo, a mano destra, e mi sono laureato all'Università di Ossuna. – Ebbene – esclamò Sancio tutto arrabbiato – signor dottor Pietro Rezio di mal augurio, nativo di Tiratifuori, paese situato sulla destra della strada per andare da Caracuel a Almodóvar del Campo, e laureato ad Ossuna, mi si levi subito di tra gli stivali [...]]» (che pure giustificava in nota: «Ad onta di ogni più elementare regola critica ho poi dovuto dare tradot-

Allo stesso modo, quando Sancio chiama l'autore della storia «Cide Hamete Berenjena» (QII, 2), la traduttrice mantiene a testo la storpiatura originale, segnalando a piè di pagina il significato di *berenjena*; così il successivo gioco linguistico, per cui lo stesso scudiero – fondandosi su un luogo comune assai diffuso in Spagna – si spiega l'origine araba dell'*historiador* «porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas» (V, p. 64), non soltanto non può essere conservato, ma è reso in maniera decisamente ricreativa: «poiché c'entra un ortaggio di cui, secondo che ho udito da molti, i Mori sono amatissimi» (II, p. 33).³⁸

In certi casi, poi, si operano piccole omissioni, sacrificando la costruzione cervantina, come avviene in apertura della seconda parte (QII, 1), dove curato e barbiere, preparandosi a far visita a don Chisciotte, «acordaron de no tocarle en ningún punto de la andante caballería, por no ponerse a peligro de descoser los de la herida, que tan tiernos estaban» (V, p. 26): l'italiano «convennero di non toccar punto il tasto della cavalleria errante, per non mettersi a rischio di riaprire una ferita appena rimarginata» (II, p. 15), infatti, pur non allontanandosi formalmente dallo spagnolo, elimina la dilogia giocata sul valore di *punto*, 'argomento' prima e poi in chiave metaforica (ri-

to il nome del villaggio per poter serbare alla meglio il giuoco di parole che segue più oltre»). Tuttavia, i toponimi del romanzo denotano un trattamento poco uniforme da parte della Hochkofler. I ritrovi malavitosi della Penisola iberica ricordati dall'oste in QI, 3 («los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Campás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo», I, pp. 91-95) vengono invece tutti tradotti, sebbene non ci sia l'urgenza di cogliervi allusioni bisemiche, e non senza qualche semplificazione: «le *Pertiche* di Malaga, le isole di Riaràn, il *Compasso* di Siviglia, l'Acquedotto di Segovia, l'*Oliveta* di Valenza, la *Rondettina* di Granata, la spiaggia di Sanlúcar, i *Poledri* di Cordova, le *Osteriole* di Toledo» (I, p. 67). Mentre altrove si preferisce sostituirli con sostantivi che rendano immediatamente chiaro al lettore italiano, senza dover ricorrere a note di commento, il significato della frase: così in QII, 19 «en las Tenerías y en Zocodover [...] en Majalahonda» (VI, pp. 19-20) diventa «nelle conce e in Zocodover [...] in contado» (II, p. 173).

- 38 Giannini (III, p. 30) lascia immutato il nome e traduce poi alla lettera le parole di Sancio, consegnando nella nota la spiegazione. Al contrario, Carlesi italianizzerà la storpiatura in «Cide Hamete Petronceni» (II, p. 43), preservando così l'equivoco («che quasi tutti i mori vanno matti pei petronciani»).

chiamato il sostantivo attraverso il pronome *los*) ‘elementi della sutura’, che pur si sarebbe potuta mantenere.³⁹

Sul piano lessicale, ancora come in certe traduzioni ottocentesche, l’edizione Salani non disdegna il ricorso a forme ibride che, invece di provarsi a tradurre l’originale, riproducono, tramite i grafemi dell’italiano, la fonetica spagnola. Si veda, per esempio, il passo in cui il narratore, trattando del menù che a don Chisciotte viene servito nella locanda (QI, 2), spiega che soltanto restava «un pescado que en Castilla llaman abadejo, y en Andalucía bacallao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela» (I, p. 85); gli corrisponde la seguente versione: «un pesce chiamato *abadescio* in Castiglia, *bacaglio* in Andalusia, in altri luoghi *curadiglio*, in altri ancora *truciuela*, ossia piccola trota» (I, p. 65).

Al di là di questo, in parte lo si sarà già osservato, bisogna ammettere che la Hochkofler – per quanto abbia comunque condotto a termine una traduzione più che onesta – opera in maniera spesso meccanica: il tanto significativo esordio del prologo, «Desocupado lector», diviene «Disoccupato lettore»; i celebri «duelos y quebrantos» (QI, 1) si rendono letteralmente, sebbene spiegati in nota, come «dolori e frantumi»; o ancora, il «tonel» (QI, 6) con cui il curato allude alla mole del *Don Olivante de Laura* durante il celebre scrutinio della biblioteca, è tradotto *verbatim* come «botte», sostantivo che l’italiano non pare utilizzare con lo stesso valore metaforico e che infatti spinge la curatrice a porre una nota di commento («scherzosamente per libro grosso e tozzo», I, p. 90, nota 1).⁴⁰ Adirittura, in un passo certamente arduo (QII, 11), l’espressione colorita di Sancio, «que para sopa de arroyo y tente, bonete, no hay arma defensiva» (V, pp.

39 Cfr. Giannini: «rimanendo d’accordo però di non toccarlo sopra nessun punto circa la cavalleria errante, per non mettersi al rischio di avere a scucire quelli della ferita che erano stati dati così di fresco» (III, p. 11); e Carlesi: «e rimasero d’accordo di non toccargli dei punti relativi alla cavalleria errante, per non esporsi al rischio che gli si dovessero scucire quelli della ferita che erano stati dati da tanto poco tempo» (II, p. 22).

40 Il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia ne registra l’accezione scherzosa in riferimento a un «oggetto voluminoso e tondeggiante», forma che non si attaglia agli in-folio cinquecenteschi. Giannini rinuncia, traducendolo con «volumaccio», mentre Carlesi individua in «mattoni» un equivalente ancora pienamente in uso.

211-212), si riduce a «che alla zuppa di ruscello non c'è da opporre alcun riparo né arma difensiva» (II, p. 102), frase che al lettore italiano, privato per altro dell'ausilio di una nota, non appare del tutto decifrabile (la *sopa de arroyo* allude ai ciottoli di un ruscello).⁴¹ Anche quando in QII, 8 si traduce il gerundio di *porfiar* con «perfidando» (II, p. 74), accogliendo l'accezione generica 'insistere, ostinarsi' del verbo *perfidare* (registrata dal Battaglia), o quando in QII, 19 si conserva il sostantivo *villa* con il valore di 'paese, cittadina' («qualche villa grande o città», II, p. 168), le adozioni paiono in verità frutto di un approccio che si lascia pigramente tentare dal calco della forma spagnola, senza badar troppo al fatto che l'esito possa suonare (troppo?) letterario e poco vitale. Sembra altresì uno schematismo di comodo, la tendenza a tradurre il dimostrativo *ese* sempre con 'codesto', ottemperando in modo un po' passivo alle equivalenze dei manuali di spagnolo per italiani e prescindendo dal risultato finale (più complessi, com'è noto, i valori di questo dimostrativo spagnolo).

Opinabili, poi, sono forse alcune scelte stilistiche in senso arcaico e toscaneggiante (pur senza dimenticare che il modello linguistico toscano, e fiorentino, era all'epoca quello di riferimento: v. *supra* nota 16), o eccessivamente letterario. Se il procedimento funziona perfettamente in QII, 2, dove «caloñas» (forma antiquata per *calumnias*) è tradotta con l'italiano arcaico «calogne» (II, p. 32), meno efficace pare quando nel prologo gli «oficiales» sono «buoni artieri» (I, p. 39), o quando sul finire di QI, 2 la convinzione del cavaliere «que le servían con música» diviene «lo festeggiavano con musicali concerti» (I, p. 66); oppure nel momento in cui le parole di Sancio, ancora in QII, 2, «Pues quiere que lo diga en cueros...» suonano «proprio come la vuole, ignuda bruca» (II, p. 31), con l'uso aggettivale toscano di *bruco*.

Se non veri e propri errori, sembrano quanto meno leggerezze alcune soluzioni offerte dalla Hochkofler. All'inizio del lungo racconto autobiografico del *cautivo*, per esempio (QI, 39), si legge che la decisione del più giovane dei tre fratelli è quella di «diventare ecclesiastico, e recarsi a finire i già cominciati studi a Salamanca» (I, p. 472), quando invece Cervantes le presentava come possibilità alternative:

41 Nella circostanza, sia Giannini (III, pp. 102-103) sia Carlesi (II, p. 124) interpretano il testo, specificando in nota l'intraducibilità dell'espressione popolare.

non e, bensì o («seguir la Iglesia, o irse a acabar sus comenzados estudios a Salamanca», IV, p. 11), come confermerà bene il prosieguo della storia, visto che il ragazzo non finirà per essere un religioso, bensì un *oidor*. Allo stesso modo lascia un po' perplessi la conclusione dell'episodio in cui il protagonista, in compagnia dei suoi amici, si imbatte nuovamente in Andrés (QI, 32): dopo il racconto di come si fosse realmente conclusa la vicenda con Juan Haldudo, Cervantes spiega che don Chisciotte «rimase confuso» (I, p. 378); ma il «*quedó corridísimo*» dell'originale è ben più forte, ed esprime assai meglio la figuraccia rimediata.

Non convincono molto nemmeno la traduzione *ad verbum* dell'ultimo aggettivo nell'esclamazione di Sancio, suscitata dalla bontà del vino dello scudiero del cavaliere del Bosco (QII, 13), «¡Oh hi de puta, bellaco, y cómo es católico!» (V, p. 244): «Oh, birbante, figlio di puttana, questo è cattolico» (II, p. 117);⁴² né quella, sempre nel racconto del *cautivo* (QI, 39), del passo «i soldati taccagni, se mai se ne trovano, sono tenuti in conto di mostri» (I, p. 470), dove il termine *mostri* (< «monstruos») non riflette di primo acchito il significato dello spagnolo che, al contrario, Giannini con «prodigio» (II, p. 231) e Carlesi con «fenomeni» (I, p. 512) esprimono perfettamente; o, ancora, quella di *hechura*, 'creatura', con «fattura» (per esempio in II, p. 147: «mi perseguitano come fattura e membro del mio padrone»). Non che la lingua italiana rifiuti le corrispondenti accezioni dei termini, che dunque non tradirebbero la parola di Cervantes, ma questo si dà a un livello decisamente letterario (se non superato), provocando un certo scollamento tra l'originale e la traduzione.

Neppure sembra del tutto condivisibile il mantenimento *telle quelle* dell'interiezione «¡Ta, ta!» («Ta, ta», I, p. 87; II, p. 148), dal momento che questa pare ignota all'italiano: più adeguate, anche qui, le versioni di Giannini («Tò, tò!», I, p. 47; III, p. 152) o Carlesi («To', To'', I, p. 66; «Ohi, ohi!», II, p. 179); né la scelta di tradurre «*oíslo*», sostantivo che valeva *mujer*, con un termine come «tesoro» che implica un'affettività che non è dello spagnolo.

42 Cfr. Giannini (III, p. 118: «Oh, figlio d'una troia, briccone, questo sì che è vino prelibato!») e Carlesi (II, p. 142: «Figliuol d'una puttana! Questo sì che gli è da levarsi il cappello!»).

Sbavature – non si drammatizzi – che in un romanzo di oltre mille pagine, obiettivamente, è plausibile incontrare, e da cui non potranno essere del tutto esenti né Giannini, né Carlesi.⁴³ Tuttavia nell'edizione Salani si trovano anche, qua e là, casi che sembrano invece essere netti abbagli della traduttrice. In uno dei capitoli iniziali della seconda parte, per esempio (QII, 8), sfugge alla Hochkofler il valore dell'espressione usata da Sancio, «debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles» (V, pp. 150-151), in cui il termine «coche» designa il *porco* (oggi vitale nel diminutivo *cochinillo*, o nell'aggettivo *cochino*) e non la carrozza: «il mio onore ora venga sballottato in una vettura sgangherata, ora vada come si suol dire spazzando le strade» (II, p. 75).⁴⁴ Per non parlare della pasticciata nota, qui certo non presa in prestito da Clemencín, riguardante la figura del Marqués de Mantua, evocata dalle farneticazioni di don Chisciotte in apertura del capitolo quinto della prima parte: «La storia è narrata nel *Concionero* [sic], antico romanzo cavalleresco d'autore ignoto [...]» (I, p. 82, nota 1).⁴⁵

43 Nell'episodio delle gualchiere (QI, 20), per esempio, le parole di Sancio «si la acierto a contar y no me van a la mano» sono tradotte da Carlesi con «se arrivo a raccontarla tutta e non mi scordo nulla» (I, pp. 213-214), sebbene, come già ebbe modo di segnalare MARGHERITA MORREALE (*Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del «Don Quijote»*, «Belfagor», VI, 1976, pp. 675-685), il significato di *ir a la mano* è in realtà 'trattenere, impedire' (p. 680).

44 Cfr. Giannini (III, p. 73: «il mio buon nome sia insudiciato di qua, di là, straziato in mille modi, strofinato per terra»), e Carlesi (II, p. 92: «la mia fama vi debba andare a rotoli e a strasciconi spazzando le strade»).

45 Ma in entrambi i casi pare scorgersi la dipendenza dalla ben nota, e già ricordata, traduzione francese di Louis Viardot che dopo la *princeps* del 1836-37 (Paris, J. J. Dubochet et cie.) ebbe numerose ristampe e continua oggi a essere utilizzata per alcune edizioni tascabili: nel primo la svista si eredita («mon honneur roule comme voiture versée, pêle-mêle d'un côté, et de l'autre balayant les rues», II, p. 81); nel secondo la provoca l'equivoca trasposizione dal francese («Ce romançe, en trois parties, dont l'auteur est inconnu, se trouve dans le *Cancionero*, imprimé à Anvers en 1555 [...]», I, p. 98, nota 1). Che tale versione fosse tenuta d'occhio dalla Hochkofler (ma non solo da lei) è confermato dalle pagine introduttive in cui si riprende, con molti tagli e adattamenti, la «Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantès» di Viardot; bastino due rapidi stralci: «Il Padre Gil, mosso da compassione e dalla tema di lasciarlo perdere per sempre, tanto fece e tanto pregò, che l'ottenne con cinquecento scudi d'oro di Spagna, tolti parte sui fondi comuni della Limosina per il Riscatto, parte a prestito da negozianti eu-

Sarà però il caso di tirare le somme. Le tre versioni integrali del *Chisciotte* documentano il rinnovato interesse sorto nell'Italia dei primi anni Venti nei confronti del romanzo, e soprattutto testimoniano la progressiva e rapida evoluzione della concezione e degli approcci traduttori. Così, la versione di Mary de Hochkofler vuole essere sì nuova, ma non rivela grandi preoccupazioni metodologiche né presenta particolari aggiornamenti di tipo linguistico, mantenendosi piuttosto allineata a una concezione – diciamo – ‘conservativa’, per cui un’opera narrativa di prestigio è trasportata in italiano attraverso una lingua fundamentalmente di servizio, priva di una vera anima e un po’ calcata sul testo di partenza; fatte salve, è ovvio, le peculiarità dei linguaggi cervantini, che però finiscono per risultare un po’ appiattite (la nostra traduttrice risulta non troppo distante da Gamba in questo, e quasi agli antipodi di quanto fatto da Carlesi dieci anni dopo). L’attento lavoro di Giannini, posteriore di pochissimo, nasce invece da una riflessione filologica profonda sul testo del *Quijote*, di taglio ben più accademico, dove al rispetto della lezione dell’originale si cerca di affiancare una (moderata) attualizzazione della lingua di arrivo, senza trascurare – anzi! – l’apparato scientifico di note espli-

ropei. Così, date ancora nove doppie di gratificazione agli ufficiali della galera [...], I, pp. 14-15 («Le P. Juan Gil, ému de compassion, et craignant que cet intéressant prisonnier ne perdit à jamais l’occasion de sa délivrance, mit en oeuvre tant de prières et d’intercessions qu’il obtint de le racheter moyennant cinquante écus en or d’Espagne. Pour trouver cette somme, il fallut emprunter à plusieurs marchands européens, et prendre une large part dans le fonds commun des aumônes de rédemptions», I, pp. 14-15); «e per un’altra [negligenza] parimente biasimevole si sono perduti i suoi ritratti dipinti dal Pacheco e dal Jauregui. Si conserva solo una copia d’uno di essi, eseguita di sicuro al tempo di Filippo IV, e d’autore incerto. Corrisponde però esattamente alla descrizione ch’egli fa di sé medesimo [...]», I, p. 30 («Une négligence semblable a laissé périr les deux portraits qu’avaient faits de lui Jauregui et Pacheco. Seulement une copie du premier s’est conservée jusqu’à nos jours. Elle est du règne de Philippe IV, la grande époque de la peinture espagnole, et les uns l’attribuent à Alonzo del Arco, les autres à l’école de Vicente Carducho, ou de Eugenio Cajès. Au reste, quel qu’en soit l’auteur, elle répond parfaitement à la peinture que Cervantès a tracée de lui-même [...]», I, p. 45). Quali e quanti siano poi esattamente i rapporti di dipendenza delle traduzioni italiane di Cervantes da quella di monsieur Viardot è uno stimolante capitolo della storia del *Chisciotte* ancora tutto da scriversi.

cative. Infine, come visto, Carlesi si muove in una direzione ancora più innovativa, perseguendo l'obiettivo di offrire un testo moderno capace di riflettere il più possibile la lingua viva e attuale (talvolta anche a scapito della fedeltà al modello).

Un'ultima postilla: al di là del valore letterario della traduzione di Mary de Hochkofler, su cui si potrà legittimamente discutere e dissentire, è l'operazione editoriale di Salani che non va sottovalutata. La decisione di pubblicare una nuova traduzione, e che fosse davvero integrale,⁴⁶ del *Quijote* (per la prima volta, dopo Franciosini e Gamba) e la scelta di offrirla in una veste tipografica comunque elegante e di costo assai contenuto rappresentano un episodio culturale di notevolissima rilevanza che, in maniera certo più sotterranea (e non facilmente ricostruibile)⁴⁷ rispetto ai cammini individuabili per le versioni 'nobili' delle collane di Sansoni e Mondadori, deve aver contribuito alla circolazione e alla lettura in Italia di quello straordinario romanzo che è il *Chisciotte*.

46 Senza tagli, includendo tutti i preliminari, testi poetici inclusi. La stessa questione delle poesie rivela atteggiamenti diversi, e una gradazione di posture: la Hochkofler traduce tutto; Giannini ci si prova (di lui dirà Carlesi nel 1935 che «ha fatto miracoli»); Carlesi rinuncia in genere a tradurre i versi di Cervantes.

47 Non è questa la sede per avviare la riflessione, ma l'esiguo numero di esemplari registrati in SBN dell'edizione Salani, rispetto a quelli di Sansoni e Mondadori, pare rivelatore di una circolazione molto poco 'istituzionale'.

Appendice

I. Nota editoriale: Firenze, Salani, 1923 (I, p. 31)

Questa nuova traduzione italiana del *Don Chisciotte*, di Mary de Hochkofler, colta cittadina triestina, è la sola completa e la sola fedele di quante furono pubblicate finora: la sola completa, perché è l'unica in cui si trovino tutte le poesie, voltate in buoni versi italiani, mentre nelle altre sono omesse quelle della prefazione, e quelle inserite nel testo sono generalmente tradotte in prosa, vale a dire snaturate; la sola fedele, perché oltre a rendere esattamente il pensiero dell'autore, cerca anche di mantenerne la forma, che è parte essenzialissima dell'opera letteraria.

Nella prosa, lo stile del Cervantes è stile di vena: fluente, chiaro, spontaneo, e però d'una vivacità e freschezza imperiture. Questi pregi conserva la presente traduzione. Nei versi poi è stato mantenuto, spesso a prezzo di gravi fatiche, il carattere dello scrittore e dell'epoca, riproducendo quanto meglio era possibile i più complicati intrecci di rime, rendendo nella traduzione verso con verso e rispettando il metro dell'originale.

Per tali pregi osiamo sperare che questo nuovo lavoro incontrerà il gradimento dei lettori e farà buona figura in questa nostra collezione di classici.

II. dai «Preliminari» di Alfredo Giannini: Firenze, Sansoni, I, 1923
(pp.V-XXI)

Vorrei sperare benevola accoglienza a questa nuova traduzione del *Don Quijote*, la prima, se non altro, veramente intera in lingua nostra, scrupolosamente fedele al testo, il più che ho potuto, e che dovrebbe avvantaggiarsi sulle sole due precedenti (giacché non si può dare importanza a qualche moderna raffazzonatura) del Franciosini e del Gamba, per il fatto che tanto han progredito gli studi cervantini dal tempo di quei due valentuomini; dei quali studi ho, com'era naturale, tenuto conto, tanto il testo è stato poi criticamente curato, acutamente commentato fino all'ultime edizioni del Cortejón e del Rodríguez Marín. Mi attengo generalmente a quella di quest'ultimo. Lascio però da parte i Versi Preliminari [...]; versi di ben poco interesse, bislacchi quelli così detti "de cabo roto" perché mancanti dell'ultima sillaba nella parola finale!; componimenti che, secondo lo stesso Rodríguez Marín "no guardan la mayor congruencia con lo que sucede en la obra" e che, spesso oscuri, enigmatici anzi, richiederebbero pagine e pagine di noiose dilucidazioni. [...]

La prima vera traduzione francese la dette Luigi Viardot nel 1836. [...] Da noi apparve anche più presto una molto mediocre traduzione: quella di Bartolomeo Gamba, nel 1818, condotta sull'edizione di Madrid del 1608, con acqueforti di F. Novelli. Un po' ricorretta, un po' migliorata nel 1840, da Francesco Ambrosoli che si giovò della traduzione del Viardot, troppe volte non v'è reso il testo quando non è addirittura frainteso, e non meno dispiacciono certe soppressioni e mutamenti arbitrari. Pure è quella che, poi spesso ristampata, va comunemente per le mani dei lettori anche nelle più recenti edizioni.

[...]

III. dalla «Nota» di Ferdinando Carlesi: Milano, Mondadori, 1933
(II, pp. 755-760)

[...]

Quando mi fu offerto di tradurre il *Don Chisciotte*, rimasi molto perplesso. Oltre le difficoltà e la mole dell'opera m'era anche motivo di sgomento la recente traduzione di Alfredo Giannini: lavoro condotto con tanta competenza e con tal serietà critica, da fare onore alle lettere italiane, e dove quasi ogni parola e non di rado la frase intera appaiono felicissime, talora anche insostituibili.

Tuttavia la traduzione che io vedevo nel mio desiderio non mirava ad essere, come quella, una scrupolosa informazione della struttura lessicale e grammaticale del testo in tutti i suoi meandri, informazione certo preziosa per gli studiosi ed utile pel pubblico; ma avrebbe voluto essere un'opera di stile, che pur serbando al testo piena fedeltà concettuale in ogni sua particolarità, cercasse di investire con modi italiani più l'insieme che i particolari: un tentativo di dar vita in forme italiane al gran capolavoro spagnolo, tanto da ridurlo una lettura agile e spedita come cosa viva e nostra. Rendere esclusivamente per tramite d'arte e con fedeltà estetica i valori dell'originale, rinunciando ad esprimere tutti quelli che non si potevano ridurre ad espressione artistica, è stato il mio programma.

Quindi ho cercato anzitutto di mantenere la vivacità, la scioltezza, la familiarità, le sprezzature dell'originale. Per ciò, oltre il resto, non mi sono nemmeno peritato di concedermi talvolta, ma assai raramente e sempre per giustificati motivi di armonia e di gusto, qualche irregolarità grammaticale; e allo scopo di seguire più da vicino che fosse possibile le inflessioni naturali del linguaggio vivo, ho abbondato d'apocopi e ho fatto uso d'una punteggiatura nient'affatto sintattica né logica ma puramente armonica e pausativa. [...]

Mi sono anche studiato di rendere con efficacia il linguaggio speciale in

cui s'esprime Don Chisciotte. Come ci dice il suo a., e ce lo ripete in varie occasioni, egli parla [...] «nel modo che i suoi libri gli avevano insegnato, imitando, in quanto poteva, il loro linguaggio» cavalleresco, facendo stupire o ridere tutti quelli a cui si rivolgeva. Ma quando poi si passa all'esame lessicale e stilistico del testo, la questione si fa così difficile a risolvere, che molti traduttori italiani e stranieri hanno preferito rinunziarvi.

In disaccordo con i miei intenti apparirà giustamente la versione in prosa, anziché in verso, delle poesie contenute nel testo. Confesso di non esser riuscito a soddisfare le mie esigenze in proposito, e piuttosto che una stentata e stiracchiata prosa metrica, ho preferito dare della prosa pura e semplice, ma che almeno renda fedelmente il contenuto.

Quanto alle altre poesie in principio del testo e che col testo non hanno realmente attinenza, ho creduto opportuno tralasciarne la traduzione, come hanno fatto anche gli altri traduttori, data la loro stramba fattura, che costituisce una insuperabile difficoltà.

Ai numerosi giuochi di parola ho dato un'importanza relativa. Mancano quasi sempre di spirito e di grazie, e dal punto di vista artistico sono la cosa più infelice del Don Chisciotte [...]. Tuttavia quando li ho dovuti sostituire perché intraducibili, ne ho sempre data avvertenza in nota perché non fossero attribuite all'autore anche colpe non sue. Quanto ai proverbi e ai modi proverbiali e fraseologici, qualora abbia dovuto sostituirli, ho avvertito soltanto quando l'ho creduto opportuno per qualche speciale ragione. [...]

Delle precedenti traduzioni, fra le straniere mi sono principalmente giovato di quella del Viardot, sebbene vi siano parecchi errori; fra le nostre, un po' del Franciosini, assai del Gamba, molto del Giannini.

Vittorio Bodini
traduttore del *Chisciotte*

Nancy De Benedetto
(Università degli studi di Bari “Aldo Moro”)

Metodologicamente forse conviene precisare che la prospettiva del presente lavoro parte e quasi si limita al testo di arrivo e alle istanze che ne sostengono il progetto, alla storicizzazione delle coordinate culturali e letterarie che lo producono. Si è pensato dunque di aprire contemporaneamente due percorsi di indagine: da una parte la vicenda editoriale della traduzione del testo, cercando di ritrovarne l'origine e di risalire il corso del progetto tra i contenuti delle carte dell'archivio Einaudi.¹ Dall'altro, si voleva tentare una lettura della traduzione di Bodini che consegnasse i lineamenti che la distinguono dalle traduzioni novecentesche che l'avevano preceduta. Per quel che

- 1 D'ora in avanti AE, conservato presso le Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato di Torino. Si ringraziano per l'autorizzazione alla consultazione Walter Barberis e per la disponibilità la dott.ssa Luisa Gentile. Presso l'archivio Einaudi le carte che riguardano Bodini sono 604 fogli contenuti all'interno della cartella 24, «Corrispondenza con autori italiani», fascicolo 363. Di piccola consistenza i fascicoli 1025 e 1026 della cartella «Recensioni», relative alla prima pubblicazione del *Chisciotte* di Bodini del 1957 e alla seconda, del 1972. Poche sparse, i pareri di lettura, sono nella cartella che contiene le carte dei «Gettoni». L'altro fondo importante al fine della ricostruzione del corpus einaudiano è l'Archivio Vittorio Bodini dell'Università di Lecce (AVB d'ora in avanti), depositato in copia presso l'Archivio Centrale dello Stato ed edito in inventario cartaceo a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1992 (anche in rete). Le lettere con Casa Einaudi sono più di un centinaio e portano come prima data il 1945. Si tratta per lo più di duplicati di quelle conservate a Torino, ma non ho fatto un confronto sistematico. Le citazioni riporteranno la sigla dell'archivio e tre numeri nel caso dell'AE, indicanti la cartella o busta, il fascicolo e il foglio; per l'AVB, che non ha la foliazione, saranno riportati solo i primi due indicatori e, ove presente, la data.

concerne il primo punto, ci si auspicava di trovare innanzitutto dei materiali pre-testuali e eventuali dattiloscritti o bozze annotate, o altro tipo di appunto o riflessione su quel che sarebbe stato il testo edito. E di sicuro, mi sembra non abbastanza scontato precisare, si volevano rintracciare le intenzioni letterarie contenute tanto nelle carte del traduttore quanto nelle indicazioni di norme e di stile provenienti dalla redazione della casa editrice. Ricordiamo, forse non necessariamente, che Einaudi è l'editore che maggiormente ha segnato le caratteristiche del livello medio alto nell'editoria letteraria di divulgazione in Italia nel secolo scorso; in una prospettiva di ricostruzione diacronica della lingua delle traduzioni, non pochi dunque sono i riscontri che si possono incrociare, pur non molto facilmente, tra le regole che, una volta assunte dalla Casa si diffondevano successivamente lungo tutto il territorio nazionale: ciò che difficilmente troveremo codificato anche negli studi sull'editoria letteraria, ma che permette una storicizzazione almeno parziale dei testi e si realizza nei criteri, tanto di tipo editoriale come di tipo filologico e linguistico, si tratti di forestierismi o di neologismi, del trattamento dei nomi di persona o dell'integrità testuale delle traduzioni.

Relativamente alla seconda prospettiva di indagine, si analizzeranno dei dati di ordine storico e letterario determinati dal contesto, dalla visione critica dell'ispanista Bodini, dall'evoluzione della prassi traduttiva. In merito c'è da dire innanzitutto che non possiamo contare su analisi fatte precedentemente, ovvero che i contributi dedicati all'opera pubblicata nel giugno 1957, più che commentare il testo si soffermano soprattutto sull'introduzione di Bodini, che in linea con la critica spagnola e internazionale, segnò in ambito italiano un affrancamento, condiviso soprattutto con Oreste Macrì, dalle coordinate rinascimentali e romantiche entro cui era stato mantenuto a lungo il romanzo di Cervantes. La prospettiva è quella del fronte anticrociano che, per quanto riguarda l'ispanistica, da Casella in poi aveva schiuso la critica letteraria e del *Quijote* alla comprensione del barocco.²

2 I lavori di riferimento più importanti sono: ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini ispanista*, soprattutto *La categoria bodiniana del barocco. Il «Lazarillo». Cervantes, il «Don Chisciotte»*, in *Studi ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 287-292; DONATELLA PINI MORO, *La traducción del «Quijote» al italiano*, in ¿Qué «Qui-

Vicenda del Chisciotte einaudiano.

Negli anni Quaranta casa Einaudi aveva per l'ispanistica un rapporto di collaborazione non esclusivo con Oreste Macrì che cercò di conservare anche quando subentrò Bodini, non si sa se introdotto da Muscetta o da altri, tentando di stabilire una differenziazione di ambito tra i generi e le epoche letterarie. Il sistema, che presto si sarebbe rivelato fragile, rimase in equilibrio per qualche anno e fu mantenuto in piedi fino ai limiti dell'ambiguità per risolversi poi in una collaborazione esclusiva con Bodini proprio a partire dalla traduzione del *Quijote*.³ Di quest'opera infatti, erano stati chiesti nel 1950 dei saggi di traduzione a Macrì che dovettero non piacere molto alla redazione e soprattutto non piacquero per niente a Vittorini.⁴ Cautamente quindi decisero di tralasciare il progetto,⁵ per affidarlo, dopo quattro anni, a Bodini, che, d'altra parte, si era sempre dimostrato molto più motivato nell'impresa. Così dunque il volume di teatro completo di Cervantes, a cui stava lavorando, venne interrotto in corso d'opera nell'ottobre 1954, perché Luciano Foà, all'epoca segretario generale di redazione da Einaudi, chiese allo studioso salentino, anche con certa urgente determinazione, di lasciar perdere tutto per dedicarsi unicamente al *Don Chisciotte*.⁶

Il lavoro, durò complessivamente quasi tre anni, e venne organizzato in maniera molto regolare, sia per volere del traduttore, che aveva chiesto di essere retribuito mensilmente, sia per volere dell'editore, che aveva preteso invii altrettanto regolari delle cartelle tradotte. Il *Chisciotte* sarà consegnato in prima stesura nel luglio 1956 per es-

jote» leen los europeos?, a cura di Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción, 2005, pp. 45-50; LEONARDO SCIASCIA, in *Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia, Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Lecce, Besa, 2011, pp. 146-147.

- 3 Dapprima fu un'esclusiva che si basò più che altro sui fatti e che poi fu anche formalmente sancita, nel marzo 1960 (AE, 24, 363, 308).
- 4 Si veda la lettera di Natalia Ginzburg del 21 novembre 1950 a Oreste Macrì (AE, 123, 1803, 2).
- 5 Della vicenda restano un paio di documenti della corrispondenza con Macrì, una lettera di Bodini in cui esponeva un parere richiestogli sulla possibilità di far tradurre il *Chisciotte* a Macrì (AE, 24, 363, 83), vari riferimenti in diverse lettere tra il '52 e il '54.
- 6 AE, 24, 363, 116-122.

sere corretto, rivisto e ultimato, completo anche di introduzione, nella primavera del 1957. Dopo diversi ripensamenti strategici, decisero di farlo uscire nel luglio dello stesso anno.⁷ Se ne fece una ristampa nel 1962 per la quale Bodini afferma di aver mandato poche correzioni, di cui però non resta traccia in archivio, ma doveva trattarsi di cose minime e probabilmente mai trascritte perché dal confronto che ho fatto a campione non mi risulta che siano stati apportati cambiamenti di alcun tipo.⁸ All'inizio del 1968 invece, il traduttore avrebbe voluto che si facesse una nuova edizione proprio per emendare il testo in diversi punti «non propriamente per errori di interpretazione ma per qualche parola o frase caduta qua e là», ma dalla casa editrice gli risposero che le copie in giacenza, oltre quattromila, coprivano la media annuale delle vendite, tra le ottocento e le novecento, almeno per altri quattro anni. Infatti, si ristamperà nel 1972 e a tutt'oggi il *Chisciotte*, riproposto anche nel 1994 e poi nei Tascabili in due volumi, nel 2005, si rifà alla prima versione prodotta da Bodini e più che probabilmente mai rivista.⁹

Una nuova traduzione del romanzo di Cervantes.

Oltre le informazioni sulla pianificazione del lavoro, nelle carte d'archivio sono contenute poche ma fondamentali indicazioni che riguardano la concezione del romanzo che si intendeva proporre in nuova traduzione italiana. Ricordiamo che nel Novecento le traduzioni integrali del testo cervantino erano quattro, prima di quella bodiniana, tutte circolanti tranne forse quella di Mari de Hockofler di Salani, del 1924, di cui sembra fosse stata fatta una tiratura minima

7 L'ammontare economico corrisposto al traduttore è di complessive 834.000 lire, divise in quote mensili di 50.000.

8 La traduzione di Bodini, per concessione di Einaudi, tra il settembre 1964 e l'aprile del 1965 fu pubblicata in un'edizione fuori commercio, illustrata da Salvador Dalí, in ventisette puntate di sedici pagine ciascuna, sul settimanale Tempo. La stessa fu riprodotta dall'editore Aldo Palazzi di Milano, nel 1965, in un elegante volume in quarto di 423 pagine.

9 *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 2005, (ET), 2 voll., *Introduzione* di V. B., con un saggio di Erich Auerbach. Le citazioni sono tratte da questa edizione.

che non aveva mai raggiunto un pubblico diffuso di lettori.¹⁰ Restavano attualissime invece quella di Alfredo Giannini, che era uscita per la prima volta tra il '23 e il '27 per i tipi di Sansoni, e quella di Ferdinando Carlesi, che era stata pubblicata nella collana «Romantica» di Mondadori nel 1933. Molto vicina cronologicamente a quella di Bodini era infine la traduzione di Gherardo Marone nella collana farinelliana di traduzioni della Utet del 1954.¹¹ Come gli altri traduttori, Bodini usa come testo d'origine l'edizione critica di Francisco Rodríguez Marín in 8 volumi, nella ristampa del 1948; per piccole varianti dice di aver cercato riscontri in varie altre di cui effettivamente si trova menzione nelle note (es. vol. 2, p. 729).¹²

I criteri di edizione del *Chisciotte* che si concepiscono da Einaudi delineano un romanzo destinato ad un pubblico ampio di lettori non specialisti, a metà tra «quelli che si accontentano di capire solo quello che leggono» e quelli «che vogliono chiariti nomi, titoli, luoghi, citazioni e tutto», il pubblico insomma a cui si rivolgevano i Millenari. La collana, che accoglieva edizioni dei classici di tutti i tempi, a cura di specialisti che erano spesso anche traduttori, era stata fondata da Pavese e dal 1950 in poi fu diretta da Daniele Ponchirolì che con Bodini fece la doppia revisione delle bozze del *Chisciotte*; le frasi latine dovevano apparire tradotte in un apparato minimo di note, esplicative e non erudite, a piè di pagina e non alla fine del testo (es., vol. 2, p. 782).

Dunque effettivamente ritroviamo un numero esiguo di note, se comparato con le altre traduzioni, soprattutto quella di Giannini, che da questo punto di vista rappresenta l'esatto opposto della tendenza. In generale, tuttavia, non mancano le note – brevi, questo sì – sui riferimenti contenuti nel testo cervantino a libri, autori e personaggi

10 Cfr. PAOLO PINTACUDA, *supra*, pp. 68 e segg.

11 Le edizioni di cui si terrà conto e che si citeranno, compresa quella einaudiana, con l'iniziale maiuscola del cognome del traduttore, il numero del volume se esistente, il numero di pagina sono: *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di Alfredo Giannini, Milano, Bur, 2007 in 2a ed. elettronica del 2014, in www.liberliber.it; *Don Chisciotte*, trad. di Ferdinando Carlesi, introduzione di Cesare Segre, commento di Donatella Pini, Milano, Mondadori, 1989; *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di Gherardo Marone, Torino, Utet, 1960, 2 voll. Ci si è accertato che i testi delle traduzioni citate fossero conformi alle prime edizioni.

12 VITTORIO BODINI, *Introduzione a Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. XLVII.

letterari o storici poco noti ai lettori italiani (es. vol. 2, p. 782). Neanche mancano le note che spieghino parzialmente le incongruenze del racconto, si pensi ad esempio all'asino di Sancho e al nome di sua moglie, o all'arrivo all'eremo nel cap. XXIV della seconda parte, quando non risulta chiara la deviazione per la locanda che don Chisciotte intraprende in seguito all'incontro con il portatore di lance (vol. 2, p. 786).

L'ambito in cui l'apparato di note del testo einaudiano ha una consistenza sostanzialmente esigua è quello lessicale; molto raramente, infatti, troviamo giustificazione in nota delle scelte in tale ambito e dell'approssimazione della resa traduttiva. Le ambiguità dovute a difficoltà di tipo lessicale, infatti, saranno tendenzialmente risolte nel testo sulla base di opzioni interpretative definitive e non condivise con il lettore attraverso il rinvio alle note. Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero riportare qui – per primi vengono in mente i famosi *duelos y quebrantos*, 'uova e prosciutto' (Bodini *scripsit*, ahimé), su cui non rimane traccia alcuna del lungo commento del testo di origine – abbastanza esplicativo risulta il caso dei banchi di Fiandra che concludono la descrizione di Sancho della bella Quiteria nel XXI capitolo della seconda parte:

Juro en mi ánima que ella es una chapada moza, y que puede pasar por los bancos de Flandes. (QII, p. 131)

La metafora è stata interpretata univocamente dai traduttori novecenteschi che ho tenuto presenti in questo studio, compreso Bodini, i quali, basandosi sul commento di Rodríguez Marín, avevano optato per un significato dell'espressione da ricercarsi nell'ambito del lessico matrimoniale.¹³ Così dunque Giannini spiega in una lunga nota che «*pasar o haber pasado per los bancos de Flandes* veniva ad essere un modo di dire che velava, discreto e birichino insieme, il compiersi

13 *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Atlas, 1948-1950, 8 voll. più 2 appendici. Le citazioni sono tratte da questa edizione e indicate con QI o QII, a seconda che si tratti della prima o della seconda parte del romanzo. Diversa è l'interpretazione che ne è stata data dai commentatori successivi, che si rifanno invece ad altri campi semantici; si veda per es. il *Don Quijote de la Mancha* a cura di Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 708.

del rito maritale» (p. 860); mentre traduce «che è una splendida ragazza da potere coraggiosamente affrontare i cavalletti di pino di Fiandra» (p. 859). Non molto diversamente si comporta Marone che nel testo risolve riportando letteralmente l'espressione: «che è una ragazza legittima e che può passare per i banchi di Fiandra» (p. 203) e aggiunge una nota che di nuovo rinvia al commento dell'editore spagnolo. Carlesi salta gli ostacoli, evitando note e spiegazioni nel testo e sostituendo l'espressione con una italiana che non conserva pertinenza di senso con l'originale e forse ne supera l'allusività: «Quella l'è da bosco e da riviera» (p. 658). Bodini a sua volta facilita la questione non inserendo note né figure retoriche ma optando per una spiegazione esplicita dell'espressione: «Sull'anima mia, costei può trionfalmente navigare sulle assi d'un letto» (p. 756).

In poche occasioni, dunque, il nostro traduttore fornisce spiegazione sulla scelta operata; una la si ritrova nel capitolo del pranzo in casa di don Diego de Miranda, quando si trova di fronte alla menzione dei *versos mayores*, che riporterà in italiano come 'versi maggiori' a differenza degli altri traduttori che avevano tutti preferito rendere, senza averne capito il significato, con 'un'arte più elevata'; in questo caso, anche per non celare orgoglio, Bodini inserisce una spiegazione in nota in cui dà conto dell'errore di comprensione in cui erano incorsi tutti precedentemente (vol. 2, p. 735).

Un punto di disaccordo fra Bodini e la redazione sorse sull'integrità del testo, relativamente alla traduzione delle poesie che nell'opera di Cervantes seguivano la dedica e il prologo. Bodini, come i traduttori precedenti (tranne Hockofler),¹⁴ avrebbe fatto volentieri a meno di tradurle, perché «inutilmente impossibili» proprio come le commedie di Cervantes.¹⁵ E non è che non lo avesse detto chiaramente spiegando bene le ragioni della sua preferenza:

Dopo la *Dedica* e il *Prologo*, ci sono un certo numero di poesie, di faticosissima traduzione perché in metri chiusi e infar-

14 Gherardo Marone traduce solo il sonetto di Orlando, p. 101.

15 Il volume di teatro completo di Cervantes, che non arrivò a realizzarsi mai, era un progetto a cui in Casa Editrice tenevano molto ma che Bodini cercò di contrastare decisamente e di modificare, come testimoniato da diverse lettere tra il '52 e il '54, perché non ne ravvisava un valore letterario che valesse l'impresa della traduzione.

cite di riferimenti e spiritosaggini che poi bisognerebbe stare a spiegare a una a una; son dei sonetti che Cervantes finge essere mandati al suo protagonista da personaggi immaginari. Questa è una parte che viene regolarmente saltata da tutti i lettori, compresi gli spagnoli; anche perché, come dicevo, c'è già prima una dedica e un prologo che tardano l'entrata nel romanzo; i traduttori italiani e stranieri, anche quelli buoni, approfittano di questa circostanza per evitarsi la sgradevole fatica di tradurli. Io sarei dello stesso avviso e per il momento non li ho tradotti. Son preamboli e cicalate che irritano il lettore, che non sa neanche decidersi se "deve" leggerli o no ed è grato se gli si toglie la scelta. (AE, 24, 363, 122-123)

Tuttavia non riuscì a convincere l'Editore a venir meno alle ragioni di completezza testuale che caratterizzavano la collana e ancora nel giugno 1956, a consegna avvenuta della prima parte del romanzo, era alle prese con quegli stessi sonetti che aveva evidentemente lasciato per ultimi: «Ho perso quindici giorni (e ho preso il mal di fegato) per tradurre le astruississime rime dell'inizio» (AE, 24, 363, 177). Successivamente, intorno al 1970, tornerà sull'argomento, in una nota manoscritta conservata nella sezione *Prosa critica* delle carte dell'AVB, che non è dato sapere, per lo meno a chi scrive, se facesse parte di appunti da utilizzare nei corsi o di altro tipo di elaborato:

Per il Cervantes il linguaggio naturale è la prosa, è come l'aria che respira. Ogni altro elemento è per lui innaturale. Ancora in piedi il giudizio di Fitzmaurice-Kelly: *Cervantes as a poet is a Sanson with the cut hair.* (AVB, 21, 93, s.d.)

Quindi, circa la poesia contenuta nel *Chisciotte*, Bodini negli stessi appunti ipotizza di poterla considerare come un ennesimo linguaggio tecnico, un metalinguaggio che completerebbe l'elenco delle lingue dei sottogeneri parodiati nel *Chisciotte*, dal romanzo cavalleresco al sentimentale, dal pastorale al picaresco. La traduzione che ne fece con tanta sofferenza, com'è noto, fu poi concessa a Mondadori e pubblicata nella traduzione di Carlesi introdotta da Cesare Segre e commentata da Donatella Pini, nel 1974.

Fonti (mancanti) d'archivio.

A differenza di altre opere a cui Bodini lavorò come traduttore, negli archivi quasi non restano materiali relativi al romanzo di Cervantes, oltre le lettere. Non abbiamo bozze, né cartelle delle due stesure, né vi sono pagine annotate; tutto veniva distrutto evidentemente, a misura che avanzava il lavoro. In realtà le traduzioni bodiniane di cui si conservano i dattiloscritti presso l'AVB sono quelli che non furono pubblicati in vita: un *Lazarillo* tradotto e dimenticato in un cassetto,¹⁶ lo schema di lavoro per un'antologia generale della poesia spagnola progettata con Macrì, di cui restano molti poemi tradotti, una inedita *Civilización en la historia* di Eugeni D'Ors che non era stata fatta per Einaudi ma per Bompiani. Della lavorazione del *Chisciotte* dunque, restano solo una filza di refusi manoscritti, conservati tra le carte di Ponchiroli e non tra quelle dell'archivio privato dello studioso salentino, e piccoli suggerimenti migliorativi o unificanti del testo.¹⁷ Generalmente si tratta, quando non di vere correzioni, di sviste ed errori di battitura, di piccoli interventi tesi al miglioramento degli usi correnti di una lingua scritta complessivamente forse meno formale di quella di Bodini. Più di qualche appunto tende a ristabilire in maniera rigorosa il mantenimento dei trattamenti personali mutevoli dell'originale e soprattutto dell'uso del 'voi', che Ponchiroli suggerisce di ripristinare in vari punti nella traduzione, tra cui l'inizio del discorso di Pietro il capraio con la capra Toppina (Manchada), del capitolo L della prima parte. Per il resto, la correzione dei refusi consiste per lo più in spostamenti di aggettivi, tra cui il determinativo indefinito 'altro', proposto in prima stesura in una poco consueta posizione posposta:

- lo dirò duecento volte altre > duecento altre volte o altre duecento volte;
- due volte altre > due altre volte.

16 La traduzione del *Lazarillo*, che fu pubblicata solo nel 1972, a cura di Oreste Macrì, è forse il lavoro con cui Bodini iniziò la lunga relazione con Einaudi nel 1946. La notizia appare in pochissimi riferimenti nella corrispondenza degli archivi, ma se ne può leggere la ricostruzione in ANTONIO GARGANO, *infra*, p. 44 e segg.

17 AE, 24, fasc. 363, 194-196; 201-203; 205-212. Da queste carte ho tratto le correzioni che mi sembravano potessero riferire più congruamente dei comportamenti del traduttore e dell'Editore.

Spesso si tratterà dell'emendamento di preposizioni:

- il male a nessuna parte > in nessuna parte;
- avanzavano la notte oscura > nella notte oscura;
- non disse nulla sul ballo sulla coperta > del ballo;
- si misero in cammino del Toboso > per il Toboso;
- per farvi cadere a tutti e due > cadere tutti e due.

Più raramente si tratterà di commenti che hanno la funzione di neutralizzare delle forme semanticamente poco chiare, troppo ricercate, oppure frettolose:

- che il diavolo ti sconfonda! > - quello sconfondi non è molto chiaro;
- che s'erano imprestati da lei > che aveva loro imprestati;
- farsi dare meglio > farsi dare piuttosto;
- vattene da davanti a me > - non si potrebbe migliorare l'espressione?

Ancor più raramente troviamo correzioni di forme calcate sull'originale:

- Tullio > Cicerone.¹⁸

Onomastica.

Qualche importanza può avere il trattamento dei nomi propri; tra le note di archivio troviamo il riferimento all'alternanza dovuta al calco tra 'il del Verde (gabbano)' e 'il Verde' tra cui si preferirà il secondo, oppure, al contrario, si lascerà correre «tutta la storia relativa al Cavaliere del Bosco chiamato ora 'quello del Bosco', ora 'il cavaliere del Bosco'». In merito al nome di Dulcinea, emerge che Bodini lo aveva originariamente italianizzato e reso Aldonza di Lorenzo, mentre Ponchirolu suggerisce di lasciare Aldonza Lorenzo come nel testo d'origine. Questi piccoli appunti, in apparenza poco importanti, offrono maggiori indicazioni di tipo traduttologico rispetto a

18 Non così nel *Lazarillo* del 1972, dove l'autore latino resta Tullio, invece, secondo la denominazione in uso tra i letterati medievali e del *Siglo de Oro*, p. 3.

quelli di ordine strettamente linguistico di cui si è dato qualche esempio sopra; questi schiudono in realtà, offrendo sufficienti elementi di riflessione, l'ambito molto incerto, ma più che rilevante, del trattamento delle denominazioni proprie in traduzione e testimoniano di norme vigenti a livello nazionale per tutto il secolo scorso e fino a pochi decenni fa. La categoria che storicamente è stata oggetto di trattamento differenziato è quella dei prenomi – ma dallo spagnolo, come abbiamo visto con *Dulcinea*, spesso anche quella dei cognomi.

La possibilità del trattamento dei nomi si articola e si modula, secondo un numero limitato di tecniche, intorno a due poli opposti: la conservazione e la sostituzione parziale o totale delle forme presenti nel testo di origine.¹⁹ In Italia, a differenza di altri paesi europei e degli Stati Uniti, probabilmente anche per le preferenze culturali fasciste durate ben oltre il ventennio storico, è prevalsa a lungo la sostituzione, anche se in maniera non omogenea, nell'uso delle tecniche più comuni quali la naturalizzazione, la neutralizzazione, l'adattamento.²⁰ C'è da dire che l'uniformità nel trattamento dei nomi propri in traduzione non esiste come norma assoluta, perché è variabile sempre anche all'interno di uno stesso testo letterario; è un elemento importante per stabilire le abitudini culturali rispetto alla percezione del nome straniero, e costituisce motivo di valutazione qualitativa della traduzione. I comportamenti che ne stabiliscono la conservazione o la sostituzione sono linguistici e dunque variabili ad ogni applicazione a seconda degli usi che ne determinano l'accettabilità in termini non esotizzanti né addomesticanti. È innegabile, tuttavia, che la tendenza generale in Italia sia mutata tra la prima e la seconda metà del secolo scorso, anche se vi sono naturalmente molte eccezioni. Alcuni editori, infatti, già negli anni Trenta intesero la questione come elemento culturale omogeneo al testo di partenza e tentarono dunque di spingere verso la conservazione il trattamento dei nomi propri, ma in effetti è solo a partire dagli anni Cinquanta che iniziò a modificarsi programmaticamente la tendenza generale. Ei-

19 Cfr. JAVIER FRANCO AIXELÀ, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000, pp. 84-94.

20 Cfr. LUCA MANINI, *I nomi significanti nella letteratura. Le loro forme e funzioni e la loro traduzione*, «Testo a fronte», II, 27, 2002, pp. 161-178.

naudi sicuramente rappresentò un'avanguardia da questo punto di vista e proprio in quegli anni aveva uniformato nel senso della conservazione dei nomi originali ma, nonostante già nel 1940 l'opera più rappresentativa di Cela tradotta da Salvatore Battaglia si intitolasse *Pascual* – e non Pasquale – *Duarte*, l'analisi condotta sulle opere tradotte da Bodini, consegna delle variazioni interessanti.

Nel *Chisciotte* Bodini applica un criterio tendente alla sostituzione, sicuramente totale per quanto riguarda i prenomi, e dunque sceglierà sempre, ove esistenti, di ricorrere ai presunti equivalenti italiani, per cui ritroveremo con Giovanna (uno dei nomi della moglie di Sancho), Marcella, Nicola, Guglielmo, Pietro, e così via; la tendenza si estende anche ai cognomi perché è replicata nelle particelle nobiliari, come nel caso, pur cassato in fase di correzione, di Aldonza di Lorenzo, di Vincenzo della Rocca, di Ginesio di Passamonte, ed altri. I cognomi che si lasciano inalterati, come Gutiérrez, Díaz, ecc., sono sempre accentati correttamente, cosa non comune nei prodotti letterari italiani provenienti dallo spagnolo. Meno intenzionale, se non alquanto incongruo perché oscillante, è l'adattamento ortografico di nomi contenenti nessi non omografi in spagnolo e in italiano come nel caso di Ginesiglio di Parapiglia, dove probabilmente la decisione è stata presa per la rima che formano i due elementi costitutivi e per l'eloquenza del secondo; l'intenzione potenziale e più plausibile, che è quella di facilitarne la pronuncia corretta, viene però smentita dalla pura trascrizione di *Lazarillo* nel cap. XVIII della prima parte (p. 171) e negli altri luoghi del testo in cui compare. D'altro canto, similmente non è congruo il trattamento del naturalizzato nome del protagonista *Chisciotte* che non crea relazione di pronuncia con la ripetizione delle derivazioni Quijana, Quesana, Quesada, riportate invece con la grafia originale (come Marone, *vs* Chisciana, Chesana, Chesada di Giannini e Carlesi).

Per quanto riguarda i nomi eloquenti, inclusi i toponimi e i soprannomi, troviamo ovviamente applicata una sostituzione pressoché totale, ossia una vera e propria traduzione degli elementi significativi praticata fino al rischio di eccessivo addomesticamento, dove altri traduttori si erano mantenuti su una maggiore neutralità: è il caso di nomi come Raimondo delle Falci (Raimondo de Hoces per Giannini, Ramon de Hoces per Marone e Carlesi); l'esempio più rilevante è quello di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales (genitori di Dulcinea) che Bodini rende Lorenzo Tappo e Aldonza Noci (*vs* Cor-

ciuelo e Nogales di Giannini, Carlesi e Marone); Lope e Juan Tocho, Lope e Giovanni Stanga (*vs* Toccio di Giannini e Marone).

Diversamente, invece, poco si lascia attrarre Bodini dal tradurre i giochi linguistici e le storpiature dei nomi che sono frequenti nel parlato di Sancio e altrove. Lì dove molto si sono applicati altri traduttori, Bodini si limita a farne una naturalizzazione fonetica che non riporta quasi mai i doppi sensi e le allusività gergali.²¹ Fierabrás / feo Blas diventa Fierobraccio / fiero Biagio, Zonzorino (Catone il Censore nella storpiatura di Sancho) resta così e viene spiegato in nota (I, 20); Freston / Fritón, Frestone / Frittone; Muñatón Mugnatone (I, 7), che in Italiano non significa niente mentre in spagnolo ha riferimenti al lessico del lupanare; di don Azote e don Gigote non si dà conto dei significati di 'sferzate' e 'ridurre in pezzettini' cui alludono perché sono praticamente solo adattati in italiano con il raddoppiamento della 't': don Azotte e don Gigotte. Caraculiambro resta identico, sfuggendo a evidenti tentazioni di più esplicito riferimento anatomico.

Il criterio di sostituzione è mantenuto in tutta l'opera e rappresenta una eccezione rispetto alle tendenze della Casa ma anche alle altre opere tradotte da Bodini. Il *Chisciotte*, si potrebbe pensare, seguiva forse un trattamento riservato ai classici che doveva rifarsi più ad una tradizione tramandata dalle diverse traduzioni delle singole opere che non alla attualità dei criteri. È probabile che fosse così perché se nel caso del *Lazarillo* i nomi propri di persona sono conservati nella forma originale, è perché l'opera fu pubblicata postuma; come emerge infatti dalla corrispondenza con Macri del 1972, la decisione in merito non fu presa da Bodini, che al contrario, anche in quel caso, li aveva sostituiti.²² Al di là dell'ipotesi del trattamento del-

21 Su questo e altri elementi linguistici si veda PATRIZIA BOTTA e AVIVA GARRIBBA, *Escollos de traducción en el "Quijote" (I)*, in *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006, a cura di Alexia Dotras Bravo, 2008, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 167-190. Da qui ho tratto gli esempi dei nomi significativi storpiati.

22 «La prima cosa da fare sarebbe ripristinare i nomi propri in spagnolo, secondo i criteri editoriali che ora Vittorio stesso avrebbe usato rivedendo il testo (ma a questo possiamo pensare noi)», AE, c. 123, fasc. 1803, f. 16 (firma non leggibile).

l'onomastica relativa ai classici, risulterà curioso il confronto con le altre opere tradotte dallo stesso Bodini, come il teatro di Lorca, dove i nomi appaiono in spagnolo dal primo all'ultimo, così come anche gli epiteti e i diminutivi, ad esempio Alegrito in *Mariana Pineda*.

Non ci sono annotazioni manoscritte al riguardo, e tuttavia si può senz'altro constatare che preferisse poter mantenere un criterio non omogeneo ma tendente quasi totalmente alla sostituzione. È altresì un fatto sul quale neanche si hanno dubbi, che tra gli anni di lavorazione del *Teatro* di Lorca e gli anni del *Chisciote* cambi l'editor, che non è più Natalia Ginzburg ma, come si è già detto, Daniele Ponchiroli. Della prima sappiamo che aveva curato le opere tradotte da Bodini proprio fino all'affidamento dell'incarico del *Chisciote* e che in effetti aveva imposto senza aprire negoziazioni la conservazione di tutti i nomi propri già negli anni Quaranta, dunque, compreso quell'Alegrito che Bodini invece avrebbe senza dubbio sostituito con Felice o Felicetto, o anche con Allegretto.²³ Del secondo sappiamo solo che, tranne che per il cognome di Dulcinea, non fa altre osservazioni di merito. I criteri della Casa, in conclusione, negli anni Cinquanta erano ancora oscillanti e probabilmente vigeva una accettabilità di comportamento misto a seconda che si trattasse di classici o di autori contemporanei. Per quanta riguarda Bodini, la scelta naturalizzante rientrava in una concezione globale dell'equilibrio dell'opera in cui le perdite erano consapevolmente ammesse perché tra i compiti del traduttore l'unico imperativo categorico era anche l'unica forma di compensazione prevista: rendere viva la lingua dei classici senza riportarne un colore che nel passaggio tra i due testi sarebbe risultato esotizzante, nel caso dei nomi propri, *desgarrado* comunicamente nelle storpiature.

La lingua di Bodini.

Sulla prospettiva letteraria che all'operazione si voleva dare c'è da dire che coincisero perfettamente il temperamento e il tipo di intellettuale che era Bodini con il piano culturale che da Einaudi si ave-

In merito conferma Antonio Gargano di aver riscontrato l'uso di Lazzaro nel dattiloscritto anziché Lázaro come nel testo pubblicato; cfr. *infra*, p. 57.

23 AE, 24, 363, 46, 50 e 52.

va in progetto negli anni Cinquanta: divulgazione di letteratura di qualità e rifondazione della lingua dei classici partendo da presupposti di riappropriazione delle fonti linguistiche pre-ottocentesche ma anche di proposizione di usi correnti e lontani dalle nozioni di stile della piccola tradizione italiana del romanzo:

Mi sembra una felicissima congiuntura poter rileggere il *Don Chisciotte* alla luce dell'attuale inclinazione realistica. Benché questo modo di lettura mi sia sorto spontaneamente, vedo con gioia (mi pare, almeno) che esso coincide con il senso del nuovissimo apporto culturale rappresentato dalla Casa Einaudi. (AE, 24, 363, 124)

Quel che si legge nel frammento riportato da una lettera di Bodini del gennaio 1955 schiude delle premesse intuitive che si svilupperanno fondatamente durante il corso della traduzione per assestarsi sulla concezione di una teoria del *Chisciotte* criticamente rinnovata e condivisa con le nuove generazioni dell'ispanismo internazionale. C'è da dire anche che la lettura delle opere in lingua straniera per Bodini, come per molti degli intellettuali della sua generazione, sfociava quasi simultaneamente nella traduzione per motivi essenzialmente rifondativi della lingua letteraria italiana.²⁴ E infatti da subito tra questo *Chisciotte* e la lingua italiana si coglie un raro rapporto di confidenza mediato solo da una chiara coscienza di letterarietà basata su una prosa elegante ma non estranea alla percezione del lettore.

Il testo classico viene tradotto, mi sembra di poter dire innanzitutto, al di là e al di fuori della tentazione arcaizzante, tanto a livello sintattico che lessicale. Una tale affermazione è verificabile in questa sede solo nel confronto con le altre traduzioni novecentesche e soprattutto con quella coeva di Gherardo Marone, che, al contrario, al cospetto del testo distante si compenetra nel ruolo di restauratore e si rifà ad una lingua polverosa di inevitabile effetto veteroletterario. Pur essendo nata la sua traduzione dallo sdegno di Farinelli verso le

24 Sulla cosiddetta Terza Generazione si vedano, tra gli altri, ORESTE MACRÌ, *La teoria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Torino, Cesati, 1995; ANNA DOLFI, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

traduzioni precedenti, soprattutto quella segnata dall'incontenibile umore regionalistico di Carlesi, e pur essendo Marone molto avveduto sulla missione dell'affrancamento critico oltre che linguistico del suo *Chisciotte*, non riuscì nella pratica a staccarsi dalla letterarietà tradizionale. E se ne avvide senza dubbio Macrì:

Il lavoro di Marone è compiuto con fervore e diligenza. È l'ultima prova impegnata del gusto eclettico, classicheggiante e crociano dei primi decenni del Novecento, conforme a un'interpretazione italiana e rinascimentale dell'opera cervantina.²⁵

Il Barocco, come categoria culturale policentrica e non oppositiva dialetticamente, nelle riflessioni macriniane trova invece espressione nel *Chisciotte* di Bodini dove, diversamente, la critica e la pratica giacciono su uno stesso livello di operatività e, anzi, direi che sono facilmente intercambiabili nell'ordine degli intenti. Osserviamo innanzitutto in un breve confronto tra le due traduzioni la diversa vitalità della lingua:

Fatti dunque questi preparativi, non volle tardar oltre a mettere in atto il suo piano, stimolato dalla mancanza che egli s'immaginava che il mondo sentisse per il suo ritardo, poiché erano tante le offese che egli pensava di dover cancellare, i torti da raddrizzare, gli errori da correggere, gli abusi da lenire e i conti da saldare. (B., p. 35)

Fatti dunque questi apparecchi, non volle attendere di più per porre ad effetto il suo divisamento, spingendolo a ciò la mancanza – che egli pensava – produceva nel mondo il suo ritardo, tante essendo le offese che pensava di riparare, i torti da raddrizzare, le ingiustizie da emendare, gli abusi da correggere e i debiti da soddisfare. (M, p. 110)

Dalle poche righe riportate, senza la pretesa di giudicare due operazioni molto impegnative e scrupolose, ma senza neanche il rischio

25 ORESTE MACRÌ, *Del tradurre*, in *Studi ispanici*, II, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, p. 421.

di azzardare troppo semplicisticamente, si può senz'altro notare il diverso comportamento di fondo dei due traduttori relativamente alla patina di vetustà da cui Bodini si mantiene programmaticamente lontano. Il lessico messo a confronto (apparecchi vs preparativi, porre ad effetto vs mettere in atto, divisamento vs piano, ecc.) nel caso di Marone si rifa' ad uno stadio della lingua anteriore alle possibilità che erano a disposizione negli usi letterari dell'epoca del traduttore e così pure la sintassi (doppio gerundio causale oltre all'inciso tra i trattini). Nel caso di Bodini, al *contratio*, la tendenza ad una lingua non in stile è la prima delle istanze che emergono dalla sua traduzione ed è anche il trattamento unitario attraverso cui passano il plurilinguismo del romanzo e le variazioni che lo compongono. Ad una lingua dei suoi anni, infatti, si rifa Bodini anche nei dialoghi, riproducendo delizie di conversazione corrente piuttosto che desuete maniere dall'espressione inutilmente sbrecciata:

«E a voi, signorina, che ve ne pare?» – disse il curato rivolgendosi alla figlia del locandiere. (B. p. 346)

«E a voi che pare, signora donzella?» chiese il curato rivolgendosi alla figlia dell'oste. (M., p. 465)

Tra intuizione e concezione critica Bodini configura così una lingua che non confligge con l'adeguatezza di trattamento di un testo del Seicento ma solo con la retorica delle traduzioni e con una nozione diffusa di lingua letteraria che ritroverei in quel 'classicismo temperato' di cui parlava Macrì nelle riflessioni sulle traduzioni di Giannini, Carlesi e Marone.²⁶ All'esigenza di una lingua viva, si giunge con l'esperienza della comprensione del Barocco attraverso la ricerca di una antiretorica generazionale da contrapporre all'idealismo, come poi è stato storicizzato criticamente, che nasceva dalla filologia e spingeva la ricerca dei temi – la formazione dell'ispanista è *in fieri* e va di pari passo a quella del poeta – nelle realizzazioni sul piano stilistico.²⁷ Una prosa di cui Bodini ritrova il modello linguistico ori-

26 ORESTE MACRÌ, *Del Tradurre*, cit., pp. 425.

27 Non lontana dalla lingua della poesia, infatti è la lingua della critica e della traduzione, cioè la lingua di Vittorio Bodini. Oltremodo interessante mi è sembra-

ginale nella tradizionale ironia del realismo spagnolo e nella natura di «superbo classico irregolare» dove:

[...] il realismo, smalzato dalla narrativa picaresca, si articola in una sintassi sciolta e avventurosa, in cui il ricordo del periodo boccaccesco è diventato forse materia di ironia non meno del mondo e delle imprese della cavalleria errante.²⁸

L'incontro di Bodini con Einaudi fu in questo felicemente proficuo perché da subito si stabilì una comprensione che partiva proprio dalla concezione condivisa di una lingua dei classici che fosse sgrossata delle ossequiosità della traduzioni precedenti, di un Giannini o un Marone nella fattispecie, e della spigliatezza eccessiva e oscura della comicità regionale e dialettale di un Carlesi; una lingua dalla prosa «agile e nervosa» da contrapporre ad una «impettita e ufficiale». Paradossalmente, d'altro canto, data la precisa collocazione che saprà fare Macrì delle traduzioni del testo cervantino su una linea che individuava una demarcazione netta nell'affrancamento dalle ascendenze crociate, di cui era intrisa anche la prova di Marone, e di cui era invece scevra quella di Vittorio Bodini, paradossalmente dicevo, anche i saggi di traduzione che aveva presentato lo stesso Macrì non piacquero alla redazione torinese per motivi di coloritura linguistica esattamente opposti a quelli per cui fu invece da subito accolta la proposta bodiniana:

Vittorini lamenta che sia un po' troppo tenuto il pedale letterario, e a 'veridica istoria', per intenderci, preferirebbe 'vera storia' o 'storia vera'. Vorrebbe che nessun diaframma di linguaggio criticamente o ironicamente consapevole stesse tra il testo e chi deve esserne il consumatore oggi (AE, 123, 1803, f. e firma illeggibili).

to constatare la totale coincidenza di temi, al di là dello specialismo cui approderà Bodini, tra la formazione del poeta e quella dell'ispanista. Si veda, in proposito, ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini ispanista*, in Laura Dolfi, cit., pp. 283-331; ANNA DOLFI, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, cit., pp. 13-16; ALDO VALLONE, *Bodini salentino toscano*, in *Le terre di Carlo V. Atti dei convegni di Roma (1-2-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-11-12 dic. 1980)*, a cura di Oreste Macrì, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina-Roma, 1984, pp. 491-508.

²⁸ AE, 24, 363, 127.

I termini che abbiamo menzionato sinora, dunque, consegnano un comportamento traduttivo che scansa la scelta arcaizzante in ragione del primato di un tratto fondamentale della lingua del romanzo e soprattutto della lingua del protagonista: l'eleganza determinata da un rinnovato rapporto tra forma e contenuti. Su questo tratto Bodini impernia il conflitto stesso di don Chisciotte tra 'dignità e follia':

si tratta d'altra parte di un personaggio sintatticamente mediato, nei cui discorsi è presente la duplice preoccupazione di esprimere la propria complessità e di farlo nel modo più impeccabile.²⁹

Così, anche nella differenziazione dei personaggi e nei dialoghi, le possibilità del parlato sono tutte presenti in una lingua letteraria medio alta, antiretorica e di provenienza plausibilmente meridionale, come suggerisce, spingendosi appena oltre misura nella esemplificazione del modello, Donatella Pini, in uno studio ormai classico sulle traduzioni del romanzo di Cervantes.³⁰ Una lingua che rifugge, oltre la patina del tempo, anche l'uso del dialetto, di cui spesso si sono serviti i traduttori per marcare con qualche efficacia la variazione diastratica accentuata di alcuni luoghi del testo. Rimandando ad altra sede un'analisi specifica della resa del plurilinguismo cervantino e in particolare della lingua di Sancio, ci si limita ora a riferire solo di una presenza che ha suggerito l'uso del dialetto a diversi traduttori italiani:³¹ la strana lingua del biscaglino (QI, VIII) che nel TF è più che altro sconclusionata e illogica, «mala lengua castellana y peor vizcaína», ma di bell'effetto comico:

- Anda, caballero que mal andes; por el Dios que criome, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno [...]

29 BODINI, *Introduzione*, cit., pp. XXIII-XXIV.

30 DONATELLA PINI MORO, *La traducción de Quijote*, cit., p. 49.

31 Per quanto riguarda le traduzioni degli anni Venti e Trenta si veda Pintacuda, *supra*, p. 71-73; recentemente Patrizia Botta ha scelto di far parlare il biscaglino in napoletano, nella traduzione sperimentale della prima parte del romanzo: *Don Chisciotte della Mancia*, Pescara, Libreria dell'Università, 2005. Non ho avuto modo di vedere il testo, di cui si annuncia una nuova prossima pubblicazione anche della seconda e inedita parte del romanzo, ma mi sono rifatta all'articolo già citato di P. Botta e A. Garribba.

- ¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa. (QI, pp. 205-207)

La resa che ne dà Bodini non ha nulla a che vedere con il dialetto, ma resta tutta nella tradizione letteraria del divertimento, diffuso tra gli autori del *Siglo de Oro*, di inserire citazioni di linguaggio ‘storpio’, caratterizzato, da presunzione e superiorità prima che da reali inflessioni di tipo regionale.

-Vattene cavaliere, e sia alla malora; per il Dio che creommi, se non lasci carrozza, muori ucciso che qui sta biscaglino [...] Non cavaliere io? Giuro a Dio, tu menti come sei cristiano. Se lancia getti e spada cavi, quanto presto vedrai te le suono. Biscaglino sulla terra, gentiluomo per mare, gentiluomo per tutti i diavoli, e menti, bada, se altro dici (p. 87).

La retorica bislacca dell’ottuso cavaliere dunque, è l’elemento che prevale nel testo italiano di Bodini e si trasmette attraverso la forma antiquata di agglutinazione del pronome posposto al verbo coniugato «creommi», e la mancanza di articoli nei primi due righe come nel testo d’origine. Viene poi del tutto ignorata l’espressione del gatto e dell’acqua, di cui resta solo il significato presunto nella terribile minaccia «te le suono» che, per essere meno tremenda, risulta anche più comica e dunque compensa l’annullamento figurale; viene infine completamente neutralizzato l’ordine insensato delle parole dell’ultima frase «y mientes que mira si otra dices cosa». Come in questo episodio, anche in tutto il resto del romanzo, non appare alcuna traccia di dialetto ma solo variazioni di registro. Ed anche questa per Bodini è una scelta sostenuta più che consapevolmente ed espressa in sede critica, dove afferma la non trasportabilità del testo in altra zona geografica che non sia quella diffusa dell’italiano «cui non manca, con la varietà di strati linguistici, la capacità di esprimere e articolare i più diversi piani sociali e culturali». ³²

32 *Del tradurre dallo spagnolo*, rec. a Juan Goytisolo, *La risacca*, Milano, Feltrinelli. Cito dal dattiloscritto dell’AVB conservato tra le carte del 1961; la recensione, ap-

Non lontano dalla concezione di una lingua complessa ed elegante ma non artificiale risiedono infine altre scelte importanti del traduttore Bodini, come quelle a cui abbiamo accennato sinora, che nei contrasti tra lingua alta e lingua bassa tengono tendenzialmente il livello della comicità su una compensazione di equilibri. Il parlato di Sancio, che nel testo fonte è pieno di forme popolari e malintesi, non è enfattizzato da Bodini come non sono enfattizzate le storpiature delle voci colte e dei nomi propri; la comicità è data dalle situazioni e non tanto dall'espressionismo linguistico. Le due *destraydas mozas* che sono sulla porta alla locanda (QI, 2) sono solo due «giovani traviate» e non due «sgualdrine» (Carlesi); un *sotaermita* dal significato molto ambiguo nel testo d'origine è per Bodini un sottoeremita e non l'amante dell'eremita come per tutti gli altri traduttori e forse anche per lo stesso Cervantes.

Come nel caso dei banchi di Fiandra, infine, della irruenza del biscaiglino, dell'annullamento parziale dei significati sessuali dei soprannomi e dei due ultimi esempi citati, la concezione della comicità del romanzo di Cervantes risulta affrancata da allusioni di registro popolare, che in alcuni casi realmente non contiene in origine, in favore di un'espressione più delicata, ma non meno efficace nella resa complessiva di una agilità nuova della letterietà della lingua di arrivo.

parsa sul *Paese Sera Libri* del 25 febbraio dello stesso anno, è profusamente citata da GIUSEPPE TAVANI, *Bodini traduttore*, in *Le Terre di Carlo V*, cit., pp. 287-296.

**Tradurre la comicità.
Gli *Entremeses* di Cervantes
nelle traduzioni italiane del Novecento**

Ines Ravasini

(Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

«Juguete de un cuarto de hora», così, con sintetica efficacia, Eugenio Asensio esprimeva il carattere dell'*entremés*, un genere teatrale privo di particolari ambizioni estetiche e intenzioni didattiche, che ha nell'elemento ludico e nella brevità i suoi aspetti essenziali¹. Giocattolo assemblato sulla velocità, sul ritmo dei dialoghi, su battute e giochi di parole spesso costruiti sulla storpiatura linguistica, l'*entremés* ride di miserie e vizi degli uomini, mettendo in scena un'umanità sciocca, vittima ridicola di beffe spesso impietose, pronta ad autoingannarsi per scoprirsi ben presto disillusa, così che tanto lo sberleffo feroce quanto il riso gioviale si ammantano non di rado di un velo di malinconia. A tali caratteristiche non sfuggono gli *Entremeses* cervantini, testi in cui il genere raggiunge forse la fase di massima maturità e in cui lo spessore dei personaggi, sottraendosi alla meccanicità ripetitiva dei 'tipi', pur nell'inevitabile schematismo di una scrittura rigidamente codificata, lascia intravedere caratteri più complessi impastati di serietà e giocosità, abbozzi di psicologie². Di fatto, non pochi sono gli elementi di innovazione che Cervantes introduce rispetto alla formula ereditata da Lope de Rueda e dalla tradizione tardocinquecentesca, a cominciare da trame e strutture più articolate, da un

1 EUGENIO ASENSIO, *Introducción*, in MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, p. 41.

2 EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 98-102. Per l'evoluzione dei personaggi rispetto alla tradizione precedente, cfr. anche JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 202-206.

dialogo sapido e rivelatore di tratti psicologici, fino all'assunzione di temi non privi di risvolti sociali. Testimoniano di tale complessità i diversi tentativi di classificazione che sono stati avanzati nel tempo: da Balbín che propose una ripartizione tematica³, a Casaldüero che preferì un criterio strutturale a seconda del prevalere del dialogo o dell'azione⁴, a Bergman che, basandosi sull'amalgama di elementi scenici, statuto sociale dei personaggi e loro peculiarità, suggerì una suddivisione in tre categorie (*de enredo*, *de costumbres* y *de carácter*⁵), fino ad Asensio che, smussando anteriori schematismi, individuò tre tipologie (*estáticos*, *de acción* e *de acción y ambiente*) in base al diverso grado di presenza di determinati elementi: l'immobilità o il movimento dei personaggi, l'esistenza o meno di un intreccio costruito su una catena di cause ed effetti più o meno culminanti in un *desenlace*, la miscela fra intreccio, seppur tenue, ed elementi descrittivi di situazioni e ambienti⁶. Ma forse, ancor più della loro articolata struttura, è la capacità di inquadrare l'elemento comico in una cornice densa e complessa, il tratto più significativo di questo teatro, come riassume perfettamente Asensio:

Resuelto a ser entremesista, [Cervantes] no quiso esclavizar-se a las limitaciones y comercialismo vigente, sino que seleccionó con rigor la materia y los modos de comicidad. Por de pronto, a pesar del regocijo con que el vulgo lo acogía, renunció a explotar buena parte de lo que suele denominarse paleocómico: el sueño y el hambre, las urgencias del vientre, el miedo oloroso, la bobería primaria. De las servidumbres del cuerpo eligió el sexo, tema inagotable, pero no en su escalón rudimentario sino complicado en problemas sociales,

- 3 RAFAEL DE BALBÍN LUCAS, *La construcción temática de los entremeses de Cervantes*, «Revista de Filología Española», XXXII, 1948, pp. 415-428; secondo Balbín, inoltre, l'articolazione tematica degli otto *entremeses* troverebbe un riscontro anche nella loro equilibrata e simmetrica disposizione all'interno della serie, esercitando dunque un riflesso sul livello strutturale dell'opera.
- 4 JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, p. 23.
- 5 HANNAH BERGMAN (a cura di), *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 13-14.
- 6 EUGENIO ASENSIO, *Introducción*, cit., p. 18.

remontándose desde oscuro instinto a raíz y crisis de la familia. Exploró también el motivo de la ilusión creadora de falsos valores, el tema del hampa irónicamente mitificada, el mundo de la aldea en busca de justicia⁷.

«Ilusión creadora» non solo di falsi valori e pregiudizi imperanti, ma dell'illusione drammatica stessa il cui potere è messo in scena magistralmente in quel capolavoro di teatro nel teatro che è il *Retablo de las maravillas*; il potere dell'immaginazione, così come la confusione fra realtà e finzione, affiorano, peraltro, in modalità e grado diversi, anche in altre *piezas* (*El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, *El rufián viudo llamado Trampagos*, *El vizcaíno fingido*) e certamente rappresentano un altro dei tratti peculiari e più innovativi della raccolta, in cui l'esibita metateatralità di alcuni *entremeses* si configura non solo come «un illusionismo portatore figurato della realtà umana o della verità naturale»⁸ ma quasi come un esemplare saggio di riflessione teorica⁹.

Seppure per molti versi troppo 'avanti' rispetto al proprio tempo e forse dunque non compresi in tutto il loro spessore innovativo dai contemporanei, gli *entremeses* di Cervantes hanno lasciato un segno nella storia del genere – saccheggianti «sin escrúpulo» dai migliori *entremesistas* dell'epoca di Felipe IV – e hanno profondamente influito «en la tonalidad irónica, en la amalgama de realismo e imaginación que caracteriza a Quiñones de Benavente y otros autores de su tiempo»¹⁰. Non sorprende dunque che questa parte del teatro di Cer-

7 EUGENIO ASENSIO, *Entremeses*, in Edward C. Riley, Juan Bautista Avalle Arce (a cura di), *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, p. 196.

8 VITTORIO BODINI, *Introduzione*, in MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, Torino, Einaudi, 1972, p. XVII.

9 In proposito, rispetto all'ampia bibliografia si veda almeno JEAN CANAVAGGIO, *Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre*, «Revue des Sciences Humaines», 145, 1972, pp. 53-68 e l'analisi di PATRICIA KENWORTHY, *La ilusión dramática en los Entremeses de Cervantes*, in *Cervantes. Su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, a cura di Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 235-238, nonché ROSA ROSSI, *Il Retablo de las maravillas come testo metateatrale*, in *Symbolae Pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, II, Pisa, Giardini, 1989, pp. 515-525.

10 EUGENIO ASENSIO, *Introducción*, cit., p. 46.

vantes, per la capacità di elaborazione dell'elemento comico e per l'invito alla riflessione critica che il riso trascina con sé, abbia risvegliato l'interesse di molti autori di teatro del XX secolo¹¹ e, a differenza delle sue commedie, abbia goduto anche nell'Italia del Novecento di discreta fortuna e numerose traduzioni, sia nella veste della raccolta completa degli otto *entremeses* che in quella della scelta antologica, come si illustra nel prospetto che segue.

Dal catalogo SBN dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico risultano cinque traduzioni integrali:

1. *Gl'Intermezzi*, tradotti e illustrati da Alfredo Giannini, Lanciano, R. Carabba, 1915; rist. nel 1926 per la collana «Antichi e Moderni»; la traduzione di Giannini è anche in un'edizione a tiratura limitata di 100 esemplari, Urbino, R. Istituto d'Arte, 1943; le citazioni sono tratte dall'edizione del 1915.
2. *Gli Intermezzi*, traduzione di Gabriella Milanese, in Miguel de Cervantes, *Tutte le opere*, a cura di Franco Meregalli, Milano, U. Mursia & C., 1971 («Le Corone», 10), pp. 1211-1308; rist. nella stessa collana nel 1972 e nel 1974; e poi nel 1978 e 1983 per la collana di Mursia «I grandi scrittori di ogni paese. Serie iberica»; si cita dall'edizione del 1971.
3. *Intermezzi*, a cura di Vittorio Bordini, Torino, Einaudi, 1972 («I Millenni»); rist. 1989 con introduzione di Oreste Macrì nella collana «Gli Struzzi», 359; si cita dall'edizione del 1972.
4. *Intermezzi*, a cura di Rosa Rossi, traduzione di Vittoria Spada, Roma, Lucarini, 1990 («Classici del ridere», 27).

11 Basterà ricordare che García Lorca mise in scena *La guardia cuidadosa* e *La cueva de Salamanca* con la Barraca e che Bertolt Brecht nei suoi *Einakter* si ispirò agli intermezzi di Cervantes e in particolare a *El rufián viudo llamado Trampagos*, *El viejo celoso* e *El retablo de las maravillas*; sull'influsso degli *Entremeses* nell'opera di Brecht, cfr. JEAN CANAVAGGIO, *Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los «Einakter»*, in *Cervantes. Su obra y su mundo*, cit., pp. 1023-1030. Ad altri adattamenti novecenteschi ad opera di Jacques Prévert (nella Francia del Fronte popolare), Manuel Altolaguirre e Lauro Olmo fa riferimento ROSA ROSSI, *Il segreto degli Intermezzi di Miguel de Cervantes*, in MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, Roma, Lucarini, 1990, pp. 18-19.

5. *Intermezzi*, versione italiana di Guido de Salvi, introduzione di Román Gubern, con un saggio di Eugenio Asensio¹², Roma, Instituto Cervantes – Centro Teatro Classico, 1993 [ma 1994], da cui si cita; lo stesso traduttore approntò una prima versione parziale: *Tre Intermezzi*, Roma, Istituto Italiano di Cultura, 1992, contenente *La guardia accorta*, *Il quadro delle meraviglie*, *Il vecchio geloso*.

e tre volumi antologici:

1. *Cinque intermezzi*, traduzione di Toni Comello, Milano, La Fiaccola, 1955 («Teatro. Le Cantinelle», 54), contiene: *Il giudice dei divorzi*, *Il ruffiano vedovo chiamato Trampagos*, *L'elezione del sindaco di Daganzo*, *Il finto biscaglino*, *L'antro di Salamanca*.
2. *Entremeses: sei intermezzi scelti*, introduzione e note a cura di Emilia Smergani, Palermo, Ando, 1964¹³.
3. *La guardia vigilante*, *Il quadro delle meraviglie*, traduzione e introduzione di Mario Socrate, Roma, Bulzoni, 1978.

a cui si aggiungono alcune traduzioni sparse, inserite in volumi miscellanei:

4. *Tre intermezzi*, traduzioni di Eugenio Montale, in *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1941, pp. 93-138; contiene: *Intermezzo della sentinella all'erta*, *Intermezzo del quadro delle meraviglie*, *Intermezzo del vecchio geloso*.
5. *La guardia vigilante*, intermezzo di Miguel de Cervantes, riduzione e traduzione di Leo Marinasco, pubbl. con: *Qualcosa di grande*, un atto umoristico di Gianfranco D'Aronco; *Questo o quello*, un atto satirico pirandelliano di

12 Si tratta di un estratto da EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés*, cit.

13 Non mi è stato possibile consultare questa traduzione perché non disponibile presso la Biblioteca Nazionale di Roma; secondo quanto riferito dai bibliotecari, per ragioni di spazio, il testo è attualmente depositato in un magazzino a Ciampino. Sulla base delle informazioni ricevute dagli addetti di sala, si tratta di una traduzione ad uso delle scuole.

Pietro Giulino; *In vino veritas*, una scena di Carlo Conti-
ni, Roma, Ave An.Veritas Editrice, 1946 («I quaderni della
filodrammatica», 10).

6. *L'antro di Salamanca, Il giudice dei divorzi, L'elezione degli al-
caldi di Daganzo*, traduzioni di Toni Comello, in *Teatro spa-
gnolo del Secolo d'Oro*, presentato da Angelo Monteverdi,
Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 435-472 («La
Spiga, Collana di capolavori teatrali di ogni paese e di
ogni tempo», 2).
7. *Intermezzo del vecchio geloso*, nel volume miscelaneo: *L'e-
stremegno geloso, La spagnola inglese, La signora Cornelia, In-
termezzo del vecchio geloso*, introduzione di Silvio Pellegrini,
traduzione di Silvio Pellegrini e Alessandro Martinen-
go, Torino, Utet, 1966 («I grandi scrittori stranieri», 92); la
traduzione dell'*entremés* è a cura di Pellegrini.

Inoltre, come non di rado accade per il teatro spagnolo dei Seco-
li d'Oro, la fortuna degli *Entremeses* nell'Italia del Novecento si esten-
de anche all'ambito musicale con *La Caverna di Salamanca, intermez-
zo comico in un atto e due quadri* di Valentino Piccoli (da Cervantes) e
musica di Felice Lattuada, Milano, Sonzogno [1937], rappresentato al
teatro Carlo Felice di Genova il primo marzo del 1938¹⁴; *La guardia
vigilante: un atto da un Intermezzo di Miguel de Cervantes*, per la musi-
ca di Libero Granchi e testo di Mario Verdone, Firenze, Tip. nazio-
nale, 1953¹⁵ e con *Il quadro delle meraviglie: Intermezzo in un atto (da
Cervantes)*, libretto di Andrea Camilleri e musica di Franco Mannino,
Milano, Curci, 1963¹⁶.

14 Lo spartito con riduzione per canto e pianoforte era apparso in precedenza (Mi-
lano, Fracchia, 1935).

15 Si conserva anche lo spartito originale autografo presso la Biblioteca Musicale
Gaetano Donizetti di Bergamo: *La guardia vigilante: commedia lirica in un atto da
un Intermezzo di Miguel de Cervantes*, Firenze, 20 novembre 1953.

16 Oltre al libretto, si veda per lo spartito: FRANCO MANNINO, *Il quadro delle mera-
viglie: intermezzo ballato, mimato, parlato e cantato (dall'omonima opera di Cervantes)*,
libera riduzione in un atto di Andrea Camilleri, riduzione per canto e piano-
forte, Milano, Curci, 1963 (rist. 2002). Il testo di Camilleri è ora pubblicato an-
che in ANDREA CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica,
cinema*, prefazione di Roberto Scarpa, a cura di Annalisa Gariglio, Palermo, Sel-
lerio, 2015, pp. 269-287. L'opera fu rappresentata nel 2005, per ulteriori notizie
cfr. Ivi, pp. 352-353.

Nello scorrere i titoli delle traduzioni, i nomi delle case editrici e delle collane che le accolgono appare chiaro come la ricezione degli *Entremeses* sia passata per fasi diverse: se la maggior parte delle edizioni rimanda infatti a testi rivolti essenzialmente a un pubblico di lettori e sembra rispondere a un'intenzione divulgativa, non mancano traduzioni pensate per la scena o comunque per essere recitate se non in teatro, almeno alla radio o in letture drammatizzate. La versione italiana degli intermezzi cervantini si inquadra dunque, innanzi tutto, nel processo di diffusione della letteratura spagnola in Italia secondo coordinate che rispondono a un'idea di canone, per cui non può mancare l'autore del *Quijote* (non dimentichiamo che una delle traduzioni appare nel volume delle opere complete di Cervantes a cura di Merregalli), così come non può non riscuotere interesse l'esperienza del teatro dei Secoli d'Oro, avvertita in Italia come identificativa della cultura spagnola. L'intersezione fra questi due elementi spiega lo spazio accordato dal panorama editoriale italiano agli *Entremeses* di Cervantes, genere minore ma degno di essere conosciuto proprio perché rappresentativo di quella aurea stagione teatrale e al contempo esempio scoppiettante di una scrittura comica che può dialogare per brio e inventiva con quella del miglior Cervantes. Una lingua vivace, dialoghi frizzanti, tipi comici universali che hanno assicurato inoltre agli *Entremeses* un luogo anche nel teatro italiano del secolo scorso.

Non interessa in questa sede una disamina puntuale di differenze e analogie fra le varie traduzioni, né un'analisi strettamente filologico-linguistica e tanto meno un registro degli errori di traduzione, quanto piuttosto tentare di capire se nel corso del secolo le modalità di resa della comicità si siano trasformate e in che direzione, dal momento che i territori del riso e dell'ironia risultano sovente assai ardui da attraversare per i traduttori, legati ad aspetti culturali ma anche a giochi fonetico-lessicali, a usi metaforici della lingua, a doppi sensi e al *nonsense*, tutti elementi la cui trasposizione in un codice linguistico diverso può risultare impervia, tanto più in testi come gli *entremeses* in cui la comicità passa essenzialmente attraverso il linguaggio, mentre sono ridotti al minimo quegli stratagemmi, pur frequenti nel genere, legati a codici gestuali o prossemici (la caduta, le botte, la smorfia, ...) e pressoché inesistenti i luoghi comuni legati al

personaggio del *bobo* (gli appetiti bassi, la fame, il vino ...)»¹⁷. Né sarà possibile una disamina esaustiva dei testi e delle traduzioni; piuttosto si focalizzerà l'attenzione soprattutto su alcuni intermezzi, quelli che in Italia hanno riscosso maggiore attenzione, e sul lavoro dei traduttori più significativi: Alfredo Giannini per il suo ruolo di divulgatore della cultura spagnola agli inizi del XX secolo¹⁸, e poi Pellegrini, Bodini¹⁹, Socrate, autorevoli ispanisti che tra gli anni Sessanta e Set-

17 Cfr. JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, cit., p. 24.

18 Su Alfredo Giannini ispanista si può leggere ora un accurato profilo biografico di VALENTINA RIPA, *Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española*, in Félix San Vicente, Ana Lourdes de Hériz, Enriqueta Pérez Vázquez (a cura di), *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencias y cruces de tradiciones gramaticográficas*, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 241-246, cui rimando per una bibliografia esaustiva.

19 Per la traduzione di Bodini è necessaria una premessa: il testo fu pubblicato postumo a cura di Oreste Macri («Scomparso prematuramente Vittorio Bodini, l'amico Oreste Macri ha curato la pubblicazione del volume. L'editore qui lo ringrazia (giugno 1972)», MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, a cura di Vittorio Bodini, Torino Einaudi, 1972, p. XVIII); stando alle dichiarazioni dello stesso curatore contenute nell'introduzione all'edizione einaudiana del 1989, il testo del 1972 dovrebbe corrispondere alla versione originale approntata da Bodini: «Quest'opera (...) fu da me fedelmente allestita dopo la morte del poeta nel 1970 (sulle carte dattiloscritte e appunti manoscritti) ...», cfr. ORESTE MACRI, *Introduzione alla presente edizione*, in MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, Torino, Einaudi, 1989, p. XIX. Del dattiloscritto originale di Bodini, purtroppo, non vi è traccia né presso l'Archivio Bodini, né presso l'Archivio Einaudi; né offre dati in proposito il catalogo della biblioteca di Oreste Macri, a cura di Helenia Piersigilli e del GRBM sotto la direzione di Anna Dolfi e Laura Desideri (<http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/index.html>), né la sezione dell'Addenda al CD-Rom I dedicata ai «Manoscritti di altri nel Fondo Macri» a cura di Sara Risi (http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/addenda/manoscritti_di_altri2.html).

Vide, invece, interventi sul testo per mano del curatore la nuova edizione del 1989: «Ho ancora rivisto tutto il lavoro, in particolare la traduzione con lo stesso criterio di emendare qualche refuso o dato di fatto. Solo in pochissimi casi sono intervenuto in merito all'interpretazione testuale approfondita dalla critica intercorsa o non consultata dal traduttore», *ibidem*. In questo caso il confronto fra le due edizioni consente di individuare i pochi interventi di Macri. Si è scelto di seguire il testo della prima edizione ritenendolo comunque più vicino alla stesura originale di Bodini. Infine, la prefazione di Macri posta a complemento dell'edizione del 1989 è tratta dal suo saggio *Vittorio Bodini ispanista*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 625-679:

tanta si cimentarono con il testo cervantino, corredando la traduzione di scritti critici, assai utili per capire il loro lavoro di traduzione; in questi ultimi casi è evidente che la scelta dei traduttori, seppure sorretta da specifiche politiche editoriali come nel caso di Bodini o da esigenze di completezza come nel caso delle opere complete curate da Merigalli (con traduzione di Milanese), s'iscrive nell'ambito di interessi di ricerca specifici legati al Siglo de Oro e a Cervantes in particolare, e va letta dunque nel contesto più ampio della storia dell'ispanismo italiano²⁰. Su una sponda diversa ma altrettanto rilevante, mi pare risieda l'interesse che si accende per gli *Entremeses* come testi da portare in scena tra la metà degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta: che nel 1943 un testo comico di Cervantes fosse associato ad altri pezzi di teatro breve, atti unici definiti «umoristici» e «pirandelliani», dice molto della ricezione di Cervantes nell'Italia della prima metà del Novecento e dell'influsso che l'ironia cervantina esercitò sugli scrittori del nostro paese, in primis Pirandello e i suoi imitatori; si tratta in ogni caso di traduzioni realizzate per le scene, che ci parlano di un teatro vivo capace di suscitare l'attenzione di addetti ai lavori e del pubblico (ed è significativo che proprio in questa stessa epoca, nell'arco di un decennio fra il '53 e il '63, appaiano anche le due riscritture per musica de *La guarda cuidadosa* e del *Retablo de las maravillas*).

Ripartendo dalle osservazioni di Asensio²¹, non sempre è semplice definire da quali elementi scaturiscano «la materia y los modos de comicidad» in questi testi. Senza dubbio i ben oliati meccanismi pro-

634-639; rist. in Oreste Macrì, *Studi Ispanici. II. I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 283-331).

20 Esemplare a tale proposito la lettura di ORESTE MACRÌ, *Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, «L'Albero», XII, 36-40, 1962, pp. 80-92; rist. in Idem, *Studi Ispanici*, cit., pp. 417-430. Sebbene iscritta nella grande stagione italiana delle traduzioni e voluta da Vittorini, appare meno interessante, sia sul piano linguistico che storico-culturale, la versione di Eugenio Montale sulla soglia degli anni Quaranta (d'altronde è noto che Montale spesso si appoggiava alle competenze di mediatori linguistici e di rado era l'artefice unico delle traduzioni che firmava).

21 Cfr. *supra* n. 7.

pri del genere si coniugano qui con la maestria del narratore, così che i personaggi, dotati di una loro complessità psicologica, suscitano più che il riso sfacciato, un sorriso amaro, ammantato di umana pietà. Ciò non significa tuttavia che Cervantes non lavori sull'elemento comico anche facendo ricorso a stratagemmi linguistici consolidati come l'uso di aggettivi ridicoli costruiti sugli abusi latinizzanti (ad esempio, «sombra bayetuna» (p. 77), «sol hampesco» (*ibidem*), «fantasma nocturnina» (p. 83), «mina potosisca» (*ibidem*) del *Rufián viudo*²²), la storpiatura di nomi e vocaboli colti («tólogo» per teologo o «Zonzorino Catón» nel *Rufián* (pp. 77 e 86), «sentencia cicero-nianca» del *Retablo* (p. 171), ecc.), la creazione di neologismi («aton-toneleada» nel *Retablo* (p. 181), «sacridiablo» nella *Cueva de Salamanca*, p. 197), la parodia o l'uso scorretto di termini appartenenti a lessici specifici (si veda, ad esempio, l'udienza in tribunale del *Juez de los divorcios* o la surreale elezione degli *alcaldes* di Daganzo); così come non di rado fa leva sulla dinamica comica che si instaura fra l'errore inconsapevolmente commesso in genere da personaggi umili o igno-ranti e la sua immediata correzione da parte di un personaggio più colto²³. Elementi che Cervantes ha già ampiamente sperimentato, giocando con il vocabolario di Monipodio o nelle gustose conversazioni fra Sancho e don Quijote, ma che qui, sottratti ai tempi distesi dei dialoghi della prosa narrativa e calati nel ritmo spesso frenetico del dialogo *entremesil*, si caricano di nuovo vigore, come se la velocità delle battute e il loro rapido affastellarsi ne potenziassero la forza. Si tratta di difficoltà che i traduttori tuttavia risolvono quasi sem-

- 22 Tutte le citazioni del testo spagnolo sono tratte dall'edizione MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses*, cit. Per le caratteristiche della lingua e degli artifici retorici, oltre ad Asensio, *Introducción*, cit. pp. 44-46 in particolare, ho presente AMELIA AGOSTINA BONELLI, *El teatro cómico de Cervantes*, «Boletín de la Real Academia Española», XLIV, 1964, pp. 516-539 e JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturge*, cit., pp. 301-307. Per le strategie linguistiche e retoriche legate alla comicità, molto utile sul piano metodologico è LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso: un contributo alla teoria generale del comico e del riso* (1974), Milano, Feltrinelli, 1977.
- 23 Un tentativo di sistematizzazione degli artifici comici adottati da Cervantes negli *Entremeses* è proposto da CHRISTIAN ANDRÈS, *Cervantes y la "comedia humana" en los Entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica)*, in *Cervantes y el mundo del teatro*, a cura di Héctor Brioso Santos, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 173-196.

pre felicemente, con discreta o notevole maestria a seconda dei casi. E altrettanto può dirsi dei numerosi giochi di parole disseminati nel testo, spesso complicati da riferimenti alla realtà del tempo difficilmente comprensibili per un lettore italiano del XX secolo. Si veda ad esempio il passo del *Retablo de las maravillas* in cui Chirinos e Chanfalla, dinanzi all'entusiasmo di Rabelín per mettersi alla prova nel lavoro che li attende, si prendono gioco della statura della «desventurada creaturilla» attraverso una concatenazione di giochi di parole basati su doppi sensi:

RAB. ¿Hase de hacer algo en este pueblo, señor Autor? Que ya me muero porque vuestra merced vea que no me tomó a carga cerrada.

CHIR. Cuatro cuerpos de los vuestros no harán un tercio, cuanto más una carga; si no sois más gran músico que grande, medrados estamos.

RAB. Ello dirá; que en verdad que me han escrito para entrar en una compañía de partes, por chico que soy.

CHANF. Si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible. (p. 170)

Un passo in cui si addensano molteplici difficoltà per il traduttore: innanzi tutto il doppio senso del sostantivo *carga*, infatti *a carga cerrada* equivale a «lo que se compra o toma sin saber si es bueno o malo (Cov.) o «sin cuenta y razón» (*Correas*), ma *carga* è anche un'unità di misura, così come un termine militare; poco dopo, *tercio* e *carga* oltre a indicare le quantità di una parte, rimandano nuovamente al lessico militare ('reggimento di fanteria' e 'attacco'). Infine il termine *parte*, oltre al significato di ruolo in una commedia, è usato per indicare quelle compagnie teatrali in cui gli attori (*partes*) si dividevano proporzionalmente gli utili in base ai ruoli, dopo aver sottratto le spese generali della rappresentazione e la paga diaria di ogni attore²⁴. Tuttavia, tutti i traduttori aggirano la difficoltà con soluzioni più o

24 Oltre che dell'edizione di Asensio, per l'illustrazione dei testi mi sono avvalsa delle ricche note dell'edizione a cura di Nicholas Spadaccini, cfr. MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1982 (d'ora in avanti indicato come ed. Spadaccini).

meno ardite e con un diverso grado di fedeltà al testo, senza comunque smarrire del tutto il senso dell'originale né la presenza del gioco di parole, seppure distinto da quello del testo spagnolo:

Giannini:

RIBECHINO (...) Perché muoio dalla voglia di far vedere a vossignoria che non mi ha poi preso per un di più.

CIRINOS Con quattro di voi non s'arriverà a fare un di meno nonché un di più. Se non siete suonatore più valente che alto, stiamo freschi!

RIBECHINO Lo vedremo. Ver'è intanto che mi hanno scritto se voglio entrare in una compagnia con una parte di ruolo, per quanto piccolino io sia.

CIANFAGLIA Se vi debbono assegnare la parte secondo la statura, quasi non si vedrà. (p. 108)

Montale:

IL RIBECHINO (...) Muoio di voglia che vossignoria veda di non avermi scelto alla cieca.

CHIRINOS Dovreste esser quattro volte più grosso per esser preso alla cieca. Se non suonate meglio di quanto siete alto, siamo fritti.

IL RIBECHINO Lo vedrete; intanto m'han scritto se voglio far qualche parte in una compagnia di comici, per piccolo ch'io mi sia.

CHANFALLA Se vi daranno una parte in proporzione alla vostra figura, sarà una parte addirittura invisibile. (pp. 111-112)

Milanese:

CHITARRINO (...) Che io muoio dalla voglia di dimostrare a vossignoria che non m'ha preso a carico come un peso morto.

CIRINOS Con quattro corpi come il vostro non s'arriva a far la metà di un carico; se siete gran musico quanto grande di statura, stiamo freschi!

CHITARRINO Questo si vedrà; e intanto, piccolo come sono, mi hanno scritto proponendomi di entrare in una compagnia con partecipazione agli utili.

CIANFAGLIA Se la vostra parte ve la daranno in proporzione alla corporatura, sarà quasi invisibile. (p. 1275)

Bodini:

RIBECHINO (...) Perché io muoio dalla voglia di farle vedere che non m'ha preso a scatola chiusa.

CIRINOLA Quattro corpi come il vostro non bastano a empiere una scatola. Se come sonatore non siete più alto della vostra statura, stiamo freschi!

RIBECHINO Lo si vedrà. Intanto, proprio perché son così piccolo, mi hanno scritto per offrirmi una parte in una compagnia a percentuale.

CIANFAGLIA Se ve la danno in proporzione al corpo, sarà quasi invisibile. (pp. 129-130)

Socrate:

RABELÍN (...) Perché non vedo l'ora di dimostrare che ha preso uno che sarà all'altezza.

CHIRINOS Non ne bastano due come voi per arrivare alla metà, figuriamoci all'altezza! Se come suonatore siete dello stesso livello, siamo concitati bene!

RABELÍN Lo si vedrà: tanto, piccolino o no, c'è chi mi ha scritto per offrirmi una bella parte in una compagnia di associati.

CHANFALLA Se la parte che vi danno è su misura, sarà quasi invisibile! (p. 53)

Spada:

CULÍN (...) Non vedo l'ora di dimostrare che ha preso uno che sarà all'altezza.

SCASINO Ce ne vogliono due come te per fare un terzo d'uomo, figuriamoci per essere all'altezza. Se come suonatore sei allo stesso livello, stiamo freschi.

CULÍN Mi vedrà alla prova: si figuri che anche se sono così piccolo mi hanno preso in una compagnia a percentuale.

CAZZARRA Se la tua parte sarà come in proporzione al tuo corpo, sarà quasi invisibile. (pp. 123-124)

De Salvi:

RIBELLINO (...) Muoio dal desiderio di dimostrarvi che non mi avete preso tanto per far zavorra.

CIRINA Quattro corpi come il vostro non fanno un terzo di un intero carico. Se siete gran musico quanto grande di statura, andiamo bene!

RIBELLINO Questo lo vedremo. Intanto, anche se sono pic-

colo, una compagnia teatrale mi ha proposto una scrittura con partecipazione agli utili.

CIANFAGLIA Se la parte che vi spetta verrà calcolata sulla vostra corporatura, sarà quasi invisibile. (p. 98)

Non altrettanto si può dire dei numerosi giochi di parole basati su bisticci fonetici. Sempre nel *Retablo*, per difendere Rabelín dalle intemperanze di Benito Repollo che lo accusa di essere un cattivo musicista, Chanfalla chiama in causa il tema fondamentale dell'onore e della *limpieza de sangre*:

CHANF. No tiene vuestra merced razón, señor alcalde Repollo, de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cristiano, y hidalgo de solar conocido.

GOB. ¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!

BEN. De solar, bien podrá ser; mas de sonar, *abrenuncio*. (p. 176)

Se Montale cancella totalmente il gioco di parole («CHANFALLA (...) a dir il vero è un cristiano autentico e di buon nome. (...) BENITO Ci sarà il nome, ma quanto ai suoni ... *abrenuntio*», p. 116), neppure Bodini, in genere attento a questo genere di trabocchetti linguistici, riesce a fare meglio: «CIANFAGLIA (...) in fin dei conti è un cristiano vecchio e figlio di casata ben nota. (...) BENITO Per la casata, passi; ma per il suono, *abrenuncio*» (p. 136). Migliore, tutto sommato, la soluzione offerta da Giannini che, pur attenuando fortemente fin quasi a farlo scomparire il gioco di parole («CIANFAGLIA (...) che per vero è cristiano proprio schietto e fidalgo di buon seme. (...) BENEDETTO Di buon seme potrà essere, ma di buon suono, *abrenuntio*. p. 113), si affidava alla ripetizione dell'aggettivo 'buono' per avvicinare e mettere in relazione i sostantivi 'seme' e 'suono' e soprattutto a una nota esplicativa sul bisticcio *solar/sonar*; analoga la soluzione di Milanese che offre una soluzione corretta seppur debole sul piano stilistico, non sufficiente a rendere l'effetto comico della battuta: « CIANFAGLIA (...) in verità è un buon cristiano e di famiglia onorata e conosciuta. (...) BENITO Di buona famiglia può darsi che sia, ma di buon suono: *abrenuncio!*» (p. 1279). E pure sulla ripetizione gioca De Salvi che, al contempo, cerca di far emergere il motivo della *limpieza de sagre*: «CIANFAGLIA (...) è un cristiano pu-

rosangue e hidalgo di razza conosciuta! (...) REPOLLO Sarà puro di razza, ma di suono ho i miei dubbi» (p. 103).

Infine Socrate e Spada, più accorti nel risolvere la paronomasia, propongono soluzioni simili e sensibilmente più efficaci:

Socrate:

CHANFALLA (...) ch'è cristiano schiettissimo e di lignaggio ben noto.

(...)

REPOLLO Quanto a 'ben noto' può essere, ma quanto a notte *abrenuncio*. (p. 69)

Spada

CAZZARRA (...) che in fin dei conti è un cristiano vecchio e viene da un lignaggio ben noto.

(...)

CAVOLETTO Quanto a "ben noto" potrà anche essere ma quanto alle "note" *abrenuncio*. (p. 130)

Tuttavia la comicità del testo cervantino, lo si è già detto, non si annida solo nei giochi di parole²⁵, per quanto numerosissimi, né so-

25 Per i quali, va detto, ci sono anche soluzioni certamente più riuscite come nel passo della *Elección de los alcaldes de Daganzo* in cui Algarroba corregge un sonoro strafalcione del collega *regidor* Panduro, fonte continua di spropositi: «PANDURO ¿Hallarse han por ventura en todo el sorbe? / ALGARROBA ¿Qué es *sorbe*, *sorbe-huevos*? Orbe diga / el discreto Panduro ...», p. 106). In questo caso, Giannini reinventa il gioco di parole («Ce n'è per ventura in tutto il tondo? / Il tondo? Vuole un piatto? Dica mondo / Panduro che ha giudizio ...», p. 53), Milanese, pur traducendo in prosa, si attiene all'originale («Si potrà, di grazia, trovare in tutto il sorbe? ...? Che è *sorbe*? Sorbir uova? "Orbe" dica l'acuto Panduro ...», p. 1238), Comello si avventura in una soluzione ridanciana nella prima versione del 1955 («Forse che sarà possibile trovare in tutto l'erbe ...? Erbe? Che erbe? Per pascolarci? Orbe dica il signor Sapientone ...», p. 66) diversa dal testo più ortodosso del 1957 («Che forse potranno trovarsi in tutto il sorbe ... Che è sorbe? Un sorbiuovo? Orbe dica il saggio Panduro ...» p. 466), Bodini modernizza sostituendo il sorbiuovo col sorbetto («Ce n'è forse di uguali in tutto il sorbe? / Cos'è il sorbe? Il sorbetto? Almeno l'*orbe* / dica il saggio Panduro ...», p. 59), mentre Spada ricrea il gioco di parole riconducendolo alla lingua colloquiale e richiamando la retorica del suino («Non ne trovi di uguali in lungo e in lardo. / Che lardo! Spalmi il lardo? Il "largo" / dica il saggio Panduro ...», p.

lo negli spropositi linguistici cui si è fatto cenno; piuttosto essa si dipana per vie complesse e spesso attraverso percorsi surrettizi, non immediatamente riconoscibili, nella fitta rete di doppi sensi, allusioni e sottintesi che soggiace ai testi e che rappresenta per i traduttori un'insidia ben maggiore. Al riguardo, particolare attenzione va prestata agli antroponimi e in misura minore ai toponimi, entrambi spesso portatori di significati, talora evidenti (ad esempio *Vademe-cum* per il servo di Trampagos nel *Rufián viudo*), talora evocatori di realtà nascoste e forse indicibili (è il caso di Juan Castrado e Juana Castrada del *Retablo*, di Cañizares del *Viejo celoso*); né mancano nomi latori di un primo significato palese e di un secondo più inquietante (come nel caso del musico Rabelín del *Retablo*, il cui nome oltre a rinviare al *rabel*, lo strumento tipico della tradizione pastorale, richiama il modo in cui «festiva y familiarmente se suele llamar al trasero, con especialidad hablando con los muchachos», *Aut.*²⁶); anche quando apparentemente privi di senso, i nomi possono avere un effetto perturbatore legato a significati nascosti, come ha mostrato Maurice Molho a proposito di Chanfalla e Chirinos e degli altri personaggi del *Retablo*²⁷. In questo campo i traduttori operano scelte piuttosto diverse, in linea con la loro personale lettura del testo ma forse condizionate anche dagli usi editoriali dell'epoca in cui traducono, dal pubblico di riferimento e, ovviamente, dalla rispettiva consapevolezza critica e linguistica.

Nel rispetto di un uso in voga all'inizio del secolo, antroponimi e toponimi sono sistematicamente tradotti in italiano da Giannini che con sagacia escogita soluzioni capaci di rendere la complessità dei nomi originali, anche se non sempre ne coglie le molteplici sfumature. Avremo così il Trappola per Trampagos, Fedelino per *Vademe-cum*, Passetti per Lorenzo Pasillas e via dicendo; quando si tratta di nomi

63) e, infine, De Salvi coniuga alcuni dei precedenti tentativi («Come i suddetti non ci sono al *sorbe*. / Che sorbe e che sorbetti? Dite *orbe*, / carissimo Panduro ...», p. 51).

26 Ed. Spadaccini, p. 217, n. 6 e MAURICE MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 174.

27 Cfr. Ivi, pp. 166-187. Sul tessuto di allusioni e sottintesi che sollecita la sagacia interpretativa del lettore/spettatore, si veda anche MICHEL MONER, *Las maravillosas figuras de El retablo de las maravillas*, in *Cervantes. Su obra y su mundo*, cit, pp. 809-817.

intraducibili, Giannini ricorre alla trascrizione della fonetica spagnola secondo le norme ortografiche dell'italiano: Cichisnacche, per Chiquiznaque, Cianfaglia e Cirinos; raramente, mantiene il nome originale (Donna Guiomar, Aldonza de Minjaca). Ciò che è interessante nel suo lavoro è non solo lo sforzo di mantenere il significato dell'antroponimo spagnolo, ma anche quello di cercare dei corrispettivi nella tradizione italiana letteraria o popolare, come nel caso dell'apparizione sulla scena del *Rufián viudo* del mitico personaggio di Escaramán, reso noto da una *jácara* di Quevedo, e del riferimento alla sua protetta, l'altrettanto celebre Méndez, il cui nome è tradotto da Giannini con quello di Cianghella, «non nuovo certo per il lettore colto, della meretrice gran maestra di corruzione nella Firenze del Trecento, ricordato a vituperio da Dante (Parad., XV, 129) e dal Boccaccio (cfr. *Laberinto d'amore*)»²⁸; anche per Chichisnacche, Giannini chiama in causa possibili echi legati alla tradizione linguistica dialettale napoletana²⁹. Un atteggiamento questo, che va oltre la traduzione degli antroponimi e si estende al lessico della malavita, per il quale Giannini adotta «espressioni del gergo furfantesco italiano del secolo XVI» di cui documenta la provenienza in nota³⁰. Rispetto ai toponimi, l'atteggiamento è più oscillante: spesso mantiene i nomi originali (ove possibile nella versione italiana oppure con spiegazione geografica in nota, come nel caso di Daganzo); talora quando il riferimento può essere poco significativo per il lettore, sceglie un corrispettivo italiano: così Alassis, Cazalla e Esquivias, ricordati per i loro vini nell'*Elección de los alcaldes de Daganzo*, diventano Salerno, Barletta e Avellino (p. 53) oppure il prelibato Esquivias può trasformarsi in un Chianti, come accade nella *Cueva de Salamanca* (p. 136). Tuttavia il tentativo di trovare esatte corrispondenze può indurre alla perdita proprio di quei significati, più o meno nascosti, che veicolano la comicità 'sotterranea' del testo: nel *Retablo*, Chirinos dice al «(...) dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseche vuestra merced» (p. 171) evocando il nome di un paese della provin-

28 MIGUEL DE CERVANTES, *Gl'Intermezzi*, tradotti e illustrati da Alfredo Giannini, Lanciano, Carabba, 1915, p. 42, n. 2.

29 «A Napoli, mi fa sapere l'amico Ferd. Russo, si chiama Cicchignacco il così detto diavolino di Cartesio, volgarmente», Ivi, p. 31, n. 1.

30 Ivi, p. 33, n. 1.

cia di Cáceres, all'epoca celebre per i suoi prosciutti, cibo notoriamente proibito a mori ed ebrei così che le parole augurali di Chirinos vogliono essere un implicito riconoscimento del limpido sangue del Governatore, riferimento niente affatto secondario in un testo in cui l'ossessione per le origini cristiane è il cuore dell'intreccio così come della beffa giocata dai due girovaghi attori ai danni degli abitanti dell'«honrado pueblo»³¹. Ora, quasi tutti i traduttori mantengono, in nota o nel testo, il riferimento al prosciutto³², mentre Giannini preferisce scovare un «comunello italiano» che richiami nel nome quello citato da Cervantes ma che purtroppo non gode della stessa nomea: «... degnissimo Governatore di questo nobile villaggio, tanto nobile che se anche di Carruba vossignoria avesse a esser Governatore, se lo goda» (p. 108)³³. Il dialogo continuo fra il testo spagnolo e la coeva letteratura italiana è una costante della traduzione di Giannini, in sintonia con il suo personale approccio alla cultura ispanica che egli sentiva affine e legata a quella italiana da rapporti di reciprocità. Ma c'è da dire che, accanto all'impegno di reinventare il testo alla luce della tradizione nazionale, Giannini è sempre attento alla lingua degli *Entremeses* che sa mettere in relazione con quella delle *Novelas ejemplares* (da lui in precedenza tradotte) e del *Quijote*, per cui le sue scelte linguistiche poggiano su un approfondito confronto filologico fra i testi, soprattutto per certe rustiche espressioni che rimandano al parlare di Sancho o al lessico furfantesco dei ruffiani che ricorda quello del *patio* di Monipodio in *Rinconete y Cortadillo*. A questo si aggiunge

31 Ed. Spadaccini, p. 218, n. 13 cui rinvio anche per la relativa bibliografia. Sui riferimenti alla tradizione ebraica a cui rimandano le figure evocate da Chanfalla e Chirinos, cfr. WILLIAM ROZENBLAT, *Cervantes y los conversos. Algunas reflexiones acerca del Retablo de las maravillas*, «Anales cervantinos», XVII, 1978, pp. 99-110.

32 Appena diverso il caso di Milanese che omette il nome della località (riportato però in nota) ma mantiene il riferimento al prosciutto: «... questo onorato paese che mai vossignoria possa lasciare se non per assumere il governo del paese dei prosciutti» (p. 1276). Fuori strada, invece, la versione di Montale che non sembra cogliere la sfumatura razziale e traduce con un riferimento al luogo favoloso dell'abbondanza e del godimento: «... quest'onorato villaggio, che possa vossignoria piantarlo per un trasloco al paese di Cuccagna» (p. 112).

33 La lettura offerta da Giannini si discosta da quella degli altri traduttori, ma corrisponde a una delle ipotesi interpretative avanzate dalla critica rispetto a questo passo controverso, cfr. ed. Spadaccini, p. 218, n. 13.

il fatto ammirevole che Giannini traduce in versi sia *La elección de los alcaldes de Daganzo* che *El rufián viudo* (oltre ovviamente alle canzonette disseminate in tutti i testi), segno di una lettura attenta delle scelte cervantine in netto contrasto con la prassi traduttiva italiana dell'epoca che riduceva in prosa la commedia barocca spagnola; e in prosa, infatti, tradurranno ancora molti anni dopo sia Comello che Milanese.

Rispetto alla questione dei nomi, molto oscillante è la versione di Montale che, nei tre *entremeses* tradotti, mantiene in genere i nomi originali, salvo i casi in cui l'antroponimo rimanda chiaramente a un oggetto concreto o a un animale: Cornacchia per Grajales (il sagrestano che corre in aiuto di Lorenzo Pasillas nella *Guarda cuidadosa*), Ribechino per Rabelín. Analoga la scelta di Toni Comello nelle sue versioni di cinque *entremeses* apparse nel 1955, che mantiene i nomi spagnoli con la sola eccezione, per salvare l'effetto comico, di Estornudo (lo scrivano degli *alcaldes de Daganzo*) che si decide a tradurre Pedro Sternuti appoggiandosi proprio al precedente di Montale³⁴; che l'effetto comico non fosse limitato a questo personaggio, tuttavia, sembra essere ben chiaro a Comello, dal momento che egli permette ai testi del *Rufián viudo* e della *Elección de los alcaldes de Daganzo* una corposa nota in cui dà ragione del significato dei diversi antroponimi, indicando al lettore le scelte operate prima di lui da Giannini e talora suggerendo una o più soluzioni alternative³⁵.

La questione della traduzione dei nomi non è solo formale e rivela la sua portata significativa se letta nella prospettiva dell'interpretazione del testo nel suo complesso. Nell'*Entremés del viejo celoso*, ad esempio, i nomi portatori di senso sono quelli del vecchio Cañiza-

34 «Ho tradotto il nome per un effetto comico che c'è nel testo, ed è peccato vada perduto. Del resto anche Montale traduce, eccezionalmente, il nome Grajales...», MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Cinque Intermezzi*, Milano, La Fiaccola, 1955, pp. 61-62.

35 Nelle sue versioni pubblicate nel 1957 per il volume antologico sul teatro dei Secoli d'oro a cura di Angelo Monteverdi i nomi sono invece mantenuti nella lingua originale, compreso Estornudo, e le note introduttive scompaiono. Tale scelta non sembra tuttavia dettata da un criterio editoriale imposto dal curatore o dalla collana, dal momento che nei vari testi raccolti nell'antologia si adottano soluzioni diverse.

res, lo sposo settantenne corroso dalla gelosia nei confronti della giovane moglie, e della vicina Ortigosa, da lui (giustamente) temuta come possibile causa della sua rovina, probabile attentatrice all'onore della sua casa. In genere, i traduttori mantengono i nomi originali dei due personaggi³⁶. Bodini adotta una soluzione ibrida, proponendo nel primo caso il calco dello spagnolo Orticosa e per il nome del vecchio l'efficace traduzione Canniccio, che ben rende l'idea della debolezza e fragilità dell'anziano malconco (si ricordi che Cristina, a cui è affidato il compito di descrivere la decrepita vecchiaia di questo «viejo y reviejo, y más que viejo» (p. 206), lo definisce fra l'altro «viejo podrido» (p. 203) e «viejo clueco, tan potroso como celoso», p. 204). Più avanti si spinge Spada, che adotta Orticaglia per la vicina intrigante e mezzana, richiamando in modo ancor più esplicito il fastidio urticante che la sua sola presenza produce nel vecchio: «¿Ortigosa y vecina? – Dios sea conmigo» (p. 211), «El nombre de vecina me turba y sobresalta» (*ibidem*), «Nombre fatal para mí es el de vecina» (p. 212), «Escaldado quedo aun de las buenas palabras desta vecina, por haber salido por boca de vecina» (p. 214), fino a identificarla con il diavolo in persona «Entre con cien mil Bercebuyes ...» (p. 212) e poi «¡Ortigosa, o diablo, o vecina, o lo que eres, vete con Dios y déjame en mi casa» (p. 214); è chiaro che Cañizares considera la presenza della donna come un'invasione dello spazio protetto della sua casa, come accade con una pianta infestante che si insinua in fessure e pertugi e tutto contamina. E nella scena culminante, il solo sentir pronunciare alla moglie il nome di Ortigosa gli produce un tremore fisico, che si rispecchia nel fremito di piacere di Lorenza durante l'amplesso che si consuma dietro la porta, all'insaputa dello stolto marito («CAÑ. (...) no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes. LOR. También me tiemblan a mí por amor de la vecina», p. 216). Forse meno riuscita di Canniccio, ma ugualmente persuasiva è la scelta di tradurre il nome di Cañizares con Steccatelli per rendere l'immagine del corpo esile e irrigidito del vecchio e, grazie al diminutivo, del suo aspetto minuto. Entrambe le

36 In alcuni casi – Giannini, Montale, Milanese – è adottata la variante grafica *Hortigosa*; altrove, nella versione di Montale, il nome di *Cañizares* è reso con *Canizares*, con la soppressione del grafema spagnolo a favore di una resa italianeggiante, peraltro foneticamente inesatta.

soluzioni – Canniccio e Steccatelli – sottolineano l'impossibilità del marito di soddisfare le esigenze della giovane moglie e richiamano il tema centrale della sua impotenza (il suffisso alterativo *-iccio* trasmette l'idea di diminuzione, imperfezione, attenuazione di una qualità; il sostantivo 'stecca' porta con sé, come lascito del lessico musicale e del gioco del biliardo, un senso di fallimento, di errore). In entrambi i casi, tuttavia, va smarrito un richiamo intertestuale forse non del tutto secondario quale l'omonimia fra il vecchio protagonista dell'*entremés* e la strega Cañizares del *Coloquio de los perros*, un rimando pertinente dal momento che al marito geloso sono attribuite doti quasi stregonesche: innanzi tutto grazie alla sua pretesa capacità di vedere l'invisibile («... si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que ve siete estados debajo de la tierra», p. 204³⁷), e poi per la sua crudeltà nei confronti di Lorenza e della nipote, come ricorda la stessa Cristina quando esclama «es un malo, es un brujo, es un viejo, que no tengo más que decir» (p. 206) elevando la vecchiaia a sinonimo di cattiveria disumana³⁸.

C'è da dire che nella resa dei nomi propri, nell'insieme degli *entremeses*, una soluzione ibrida è adottata dalla maggior parte dei traduttori, ad eccezione di Socrate e Spada³⁹. Il primo, in sintonia con

37 A proposito della capacità di vedere di Cañizares, paradossalmente negata nel finale quando l'adulterio si consuma sotto ai suoi occhi senza che egli se ne renda conto, e al fallace rapporto fra apparenza e realtà, si veda la raffinata interpretazione di ANTONIO GARGANO, «*Burlas que arremeten a los ojos*». *Cecità e visione nel Viejo celoso di Cervantes*, in *Dal testo alla scena, Atti del Convegno di studi (Napoli 22-24 aprile 1999)*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 19-38.

38 Di rimandi al demonio, peraltro, è intessuto l'intero *entremés*, perché se Cañizares considera strega e amica del diavolo la vicina Ortigosa, e Cristina reputa altrettanto diabolico il vecchio geloso, Lorenza a più riprese scorge tratti maligni nella giovanissima nipote, capace di una malizia e di una perfidia sorprendenti in una bambina; circondata da simili presenze, l'ingenua Lorenza non potrà che cedere al demonio (peraltro evocato dai centomila Belzebù che Cañizares immagina dipinti sul *guademeçí* dietro cui a sua insaputa si occulta l'ingresso del giovane amante) e avviare la sua iniziazione sessuale in virtù della quale alla scoperta del piacere si accompagnerà la scoperta di un uso ambiguo e mendace, persino ipocrita, del linguaggio.

39 Si va, come si è in parte visto, dal mantenimento degli originali, alla trascrizione dei nomi secondo la grafia italiana, alla traduzione della maggior parte dei

la tendenza più diffusa nelle traduzioni del secondo Novecento, conserva rigorosamente i nomi originali dei due *entremeses* da lui tradotti; si potrebbe obiettare che, almeno nel caso del *Retablo*, tale scelta comporti un'indubbia perdita di significato, ma la collocazione editoriale della traduzione di Socrate fa supporre una destinazione prevalentemente a uso universitario e, quindi, lettori in grado di decifrare le ambiguità della lingua originale. Opposta è la scelta di Spada (e dopo di lei di De Salvi, seppure in questo caso con qualche incoerenza e con risultati meno convincenti) che sceglie di tradurre sempre i nomi propri, in sintonia con la lettura offerta da Rosa Rossi nella prefazione alla sua versione. Alla luce della bibliografia critica sul teatro di Cervantes posteriore agli anni Settanta e di una interpretazione del riso derivata essenzialmente dalla lettura di Propp⁴⁰, la studiosa vedeva infatti nell'elemento comico uno dei «segreti» della fortuna degli *entremeses* (non a caso, il testo è accolto in una collana intitolata «Classici del ridere»). Seguendo tale linea interpretativa, il riso, sia quello che «trae occasione dall'esclusione, generalmente provvisoria, di un membro fuori dalla comunità» che quello «di accoglimento (...) che festeggia la formazione e la ricomposizione del gruppo»⁴¹, appare come lo strumento in grado di portare alla luce i vizi e le manie di una società, ma anche di invitare lo spettatore a ridere di questi mali con consapevolezza critica; nell'esagerazione dei difetti, nel trattamento realistico di forme tradizionali del comico, nella parodia dei linguaggi stereotipati o della vuota re-

nomi portatori di significato, almeno per gli *entremeses* in cui tale aspetto è più evidente come il *Rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas*, anche se non sempre il criterio seguito appare coerente. Per esempio, nel caso di Bodini, ci si chiede perché tradurre i nomi della Repulida, la Pizpita e la Mostrenca (Sciccosa, Cutrettola e Tracagnotta) e non quello di Juan Claros, come hanno fatto Giannini (Giovanni Spioncino) e Milanese (Gian Chiaro); perché, nel caso di Milanese (ma questo accade un po' in tutte le traduzioni), trascrivere Cianfaglia all'italiana e conservare Quiñones? De Salvi invece fa convivere un italianizzato Chignone accanto a Chiquiznaque, e molte altre incongruenze si potrebbero ancora segnalare ...

40 Cfr. VLADIMIR PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* (1976), Torino, Einaudi, 1988; ma Rossi fa ricorso anche a LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit.

41 ROSA ROSSI, *Il segreto ...*, cit., p. 7.

torica del potere, la risata assume un valore liberatorio e critico, è un invito all'autoriflessione. Tale attenzione al comico, che scaturisce inevitabilmente dal modo di parlare dei personaggi⁴², presiede anche ai criteri di traduzione adottati da Vittoria Spada, per dichiarazione della stessa Rosa Rossi:

Questa edizione italiana si propone (...) di reintegrare il più possibile per il lettore italiano i valori comici assoluti del testo, valori per eccellenza transnazionali e transtemporali (...) Allo stesso criterio si ispira la traduzione nella quale si punta a rendere il più possibile i giochi di parole e i nomi comici; e, per mantenere questo carattere di immediata comprensibilità per lo spettatore/lettore odierno, si sostituiscono i riferimenti a situazioni e personaggi dell'epoca con equivalenti attuali. (...) Vanno perdute sempre naturalmente tante cose; va perduto per esempio il sapore delle canzonette alla moda da Cervantes sapientemente immerse nel testo ...⁴³

In quest'ottica, la traduzione dei nomi diventa una scelta obbligata anche perché rivelatrice del lavoro profondo che Cervantes conduce «sui livelli dell'osceno, sia nelle canzonette che nei nomi comici», alla luce di quanto «la ricerca contemporanea (...) va dimostrando contribuendo a sfatare il mito di una 'naturale' castità della letteratura spagnola»⁴⁴. Così nel *Retablo*, fra i molteplici e stratificati significati individuati da Molho per i nomi dei personaggi, Spada sceglie degli equivalenti che portino in superficie il sostrato sessuale del testo: Cazzarra e Scansino per Chanfalla e Chirinos (mantenendo l'elemento perturbante dell'uscita in *-a* per il nome maschile e in *-o* per

42 Ivi, pp. 8-10.

43 Ivi, p. 19.

44 Ivi, p. 8. Il riferimento oltre all'edizione di Spadaccini, è a FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La buenaventura de Preciosa*, «Nueva Revista de Filología Española», XXXIV, 1985-86, pp. 741-768 a proposito delle valenze oscene di molti testi poetici cervantini; a MAURICE MOLHO, *Nueva lectura de La cueva de Salamanca*, in *Lecciones cervantinas*, a cura di Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, pp. 29-48 (Rossi pur non citando in bibliografia le pagine sul *Retablo* dello stesso autore, cfr. *supra*, n. 26, vi fa comunque esplicito riferimento a p. 10 del suo saggio) e a RUTH EL SAFFAR, *Voces marginales y la visión del ser cervantino*, «Anthropos», 98/99, 1989, pp. 59-63.

il femminile che invece si perde nella Cirinola di Bodini o la Cirina di De Salvi), e soprattutto Culin al posto dei vari Ribechino (Giannini, Montale, Bodini), Chitarrino (Milanese), Ribellino (De Salvi), preferendo il significato osceno del nome a quello musicale e facendo apparire dietro al trio dei saltimbanchi impostori, immagine di una famiglia canonica (un uomo, una donna, un ragazzo), lo spettro equivoco di una famiglia irregolare, con un giovane membro maschile che si viene a interporre fra la coppia di adulti, la cui presenza risulta sgradita a Chirinos («¿de qué te sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos, ¿no pudiéramos salir con esta empresa?», p. 169) mentre appare necessaria, e molto, a Chanfalla («Habíamole menester como el pan de la boca ...», *ibidem*)⁴⁵.

Il tentativo di mantenere la valenza oscena e i risvolti sessuali di alcune battute non è tuttavia una prerogativa esclusiva della traduzione di Spada e, anche se in modo non sistematico, anche gli altri traduttori si ingegnano, là dove possibile, per salvare doppi sensi e ambiguità del testo. Tra gli esempi riusciti, si veda il passo del *Viejo celoso* in cui alla supposizione, avanzata da Cristina, che Cañizares vada a dormire portando con sé la chiave di casa per nasconderla meglio, segue la netta smentita di Lorenza: «CRIS. Tía, la llave de loba creo que se la pone entre las faldas de la camisa. LOR. No lo creas, sobrina: que yo duermo con él y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna» (p. 206). L'allusione sessuale è evidente e la maliziosa affermazione di Lorenza non fa che sancire la totale assenza di virilità nel marito. Nel tradurre «llave de loba», i traduttori si sbizzarriscono in soluzioni che giocano di volta in volta con le dimensioni, l'agilità o la virilità del membro di Cañizares: «chiave maschia» (Giannini che qui segue il vocabolario di Franciosini), «chiave grande» (Montale, De Salvi), «chiave maestra» (Milanese, Spada), «chiave della serratura a scatto» (Pellegrini), infine «chiave dentata» (Bodini), soluzione corretta ma meno efficace nel rendere il doppio senso.

45 Cfr. MAURICE MOLHO, *Cervantes ...*, cit. pp. 174-175. Altrettanto si può dire per gli altri nomi: Giovanni Castrato (adottato da tutti i traduttori), Benito Cavolletto (Broccolo per Milanese e Cavolfiore per Bodini) e soprattutto Pietro Cappone (al posto di Pietro Corbello di Bodini, che tuttavia salva il doppio senso di 'canestro' / 'persona grossolanamente sciocca', e Pietro Capoccia di De Salvi), per i quali cfr. Ivi, pp. 176-187.

Sui livelli dell'osceno lavora anche Comello, almeno nella sua prima versione del 1955. In questo caso, si tratta di una traduzione pensata per la scena, realizzata da un professionista del teatro (Comello era attore, regista e direttore del Centro di Lavoro Teatrale il Trebbo), corredata dall'introduzione di Achille Fiocco (critico e studioso di storia del teatro, nonché direttore dagli anni Quaranta della Biblioteca del Burcardo), illustrata da bozzetti che presentano «esempi per la realizzazione delle scene», accolta infine in una collana di testi teatrali. Le note di Comello svelano l'atteggiamento del traduttore, incline a una resa agile pensata per la recitazione, tesa a restituire con equivalenti italiani proverbi e modi di dire, e ad attualizzare formule desuete e riferimenti culturali incomprensibili a un pubblico contemporaneo e non spagnolo⁴⁶ (il soldato «bien aderezado» (p. 65) che entra in scena nel *Juez de los divorcios*, ad esempio, diventa «un soldato tutto impomatato», p. 11⁴⁷). A volte, non solo la resa letterale del testo cervantino in italiano gli pare fiacca dal punto di vista comico, ma addirittura lo stesso originale, tanto da fargli preferire una forzatura del testo e spingerlo verso una comicità più esplicita o più semplicemente verso quel brio che gli sembra assente nel dettato spagnolo: nel *Rufián viudo*, dinanzi alla battuta «Abúrrome y escojo» (p. 89, giocata sul doppio significato del verbo *aburrirse*, ossia *aventurarse* / *fastidiarse* che dà seguito a una serie di battute successive) preferisce rendere con «Il cuore mi si stringe, e devo scegliere» (p. 45) che spiega così: «Il testo ha “Abúrrome y escojo” [...] che mi pare, anche ai fini di possibili effetti comici nelle battute seguenti assai insipido. Il mio arbitrio dà al testo un 'umore' che la traduzione letterale non

46 A criteri analoghi, si ispirerà circa quaranta anni dopo anche De Salvi, attore e regista che, nelle *Note introduttive* alla sua traduzione, dichiara di aver più volte presentato gli *Entremeses* in letture dramatizzate e di averli portati in scena in varie occasioni: nel contesto della Rassegna di Teatro Classico di Roma, al Festival Internazionale di Città del Messico e, per la sua regia, al Festival Internazionale di Guanajuato in Messico con gli allestimenti de *Il protettore vedovo*, *Il quadro delle meraviglie*, *Il vecchio geloso* come produzione del Centro di Teatro Classico, cfr. MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, Roma, Istituto Cervantes – Centro Teatro Classico, 1993 [ma 1994], pp. 13 e 19.

47 Tale cambiamento «... conoscendo il tipo non è arbitrario. A quei tempi un soldato ben vestito poteva far pensare a ciò che vogliamo sottolineare noi oggi dicendo “impomatato, imbrillantinato”», MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Cinque intermezzi*, cit., pp. 11-12, n. 5.

darebbe, ed è sempre nello spirito dell'intermezzo, spirito equivoco e volgare. Inoltre ho sempre presente l'utilità scenica della mia traduzione»⁴⁸ (p. 45). Una prosa vivace, una lingua assai colloquiale ricca di frasi idiomatiche e modi di dire, battute veloci: il meglio della traduzione di Comello deriva probabilmente dalla sua consuetudine con il teatro-spettacolo, e sta nella capacità di rendere il ritmo del dialogo, frenetico e scattante, ottenendo l'effetto di una lingua viva. Gli *Intermezzi* che propone al suo pubblico sono testi decisamente comici che, in nome di quello spirito «equivoco e volgare», accolgono soluzioni costruite per suscitare una risata immediata e facile: così l'esclamazione eufemistica di Pedro Estornudo «¡Por San Pito / que me salga del corrol!» (p. 106) sarà «Per Sanpeto, vada fuori dai piedi!» (p. 66), l'insulto di sciocca insignificante che la Pizpita rivolge alla Repulida, «Doña Maribobales, monda-níspolas ...» (p. 87), si trasforma in «signora Minchiona Ciucciapalle» (p. 42)⁴⁹. Non stupisce che la versione che lo stesso Comello aveva approntato per il grande pubblico della radio nazionale e che era prima stata trasmessa dal Terzo Programma RAI nel 1954 e poi, nel 1957, pubblicata nel volume dedicato al teatro aureo spagnolo curato da Monteverdi per le Edizioni Radio Italiana, si presenti in una redazione profondamente diversa⁵⁰. San Pito nell'edizione del 1957 è «Santa Oca» (p.

48 Ivi, p. 45, n. 15. Poco dopo, la battuta giocosa «Si te aburres, Trampagos, la escogida / también será aburrida» (p. 90) diventa meno innocente: «Trampagos, se il cuore ti stringe, la tua prescelta sarà stretta anche lei», *ibidem*.

49 San Pito resta San Fischio o San Fischietto in tutte le altre traduzioni (San Pito in Milanese), mentre Maribobales ... è reso con: «Donna Maria Babbioni, ciuccianespole» (Giannini, p. 37), «Madama Mariscemenza, sbuccianespole» (Milanese, p. 1228), «rimbambita, signora succianespole» (Bodini, p. 37), «Sora Citrulla, madama succiachiodi» (Spada, p. 47), «donna Marialascema, sbuccianespole» (De Salvi, p. 40). Comello, punta sulla volgarità esplicita, ma lo aiuta il ricordo del teatro elisabettiano: «'Minchiona' evocando un senso equivoco di stupidità e di oscenità mi pare star bene in bocca a una prostituita, arrabbiata per di più. E così 'Ciucciapalle'. E qui mi soccorre Shakespeare: "quel frutto che le ragazze ridendo chiamano nespola, quando sono sole"» (*Romeo e Giulietta*, atto II, scena I), Ivi, p. 42, n. 11.

50 Per le informazioni sulla messa in onda, cfr. G. B. BERNARDI, *Notizie della Radio e della Televisione*, «L'Approdo letterario», III, n. 3 luglio-settembre 1954, p. 114, leggibile al link: <http://www.approdoletterario.teche.rai.it/>. Difficile stabilire l'ordine in cui le due versioni sono state scritte. L'edizione del 1955 per la col-

466, soluzione piuttosto inspiegabile forse eco di un'espressione italiana o di una banale confusione fra *pito* e *pato*; nessuna delle edizioni spagnole da me consultate riporta una simile variante), mentre il *Rufián viudo* non viene proposto. Questa versione radiofonica, elimina le forzature, riconduce il testo italiano alla lettera dell'originale ed è sicuramente più corretta, ma perde in vivacità e schiettezza, irrigidendosi in una lingua più formale⁵¹.

La scelta di sollecitare il riso attraverso accorgimenti che portano in primo piano la carica oscena del testo può essere dunque legata a ragioni diverse. Alla metà del secolo erano state le esigenze di una macchina teatrale incentrata sul comico a spingere Comello in questa direzione, favorendo in tal modo l'incontro fra il testo classico spagnolo e un pubblico probabilmente ignaro delle peculiarità del teatro iberico con una soluzione di compromesso che ci restituisce un Cervantes piegato alle consuetudini di spettatori non avvezzi al teatro in versi e forse non disposti ad allontanarsi troppo dai territori della commedia superficiale⁵² (e si è visto come l'atteggiamento di

lana «Teatro Le Cantinelle» sembra anch'essa collegata a una messa in scena (ad esempio per la presenza dei bozzetti) ma non è stato possibile verificare se ciò sia avvenuto realmente e in che anno.

- 51 Per esempio, nell'episodio della *Elección de los alcaldes de Daganzo* in cui si descrive l'abilità di Berrocal come assaggiatore di vini, si passa da un dialogo fatto di spontanea immediatezza: «ALGARROBA È uno splendido assaggiatore di vini, un classificatore. Giorni fa a casa mia assaggiò un tino e disse che il chiaretto che c'era sapeva di legno, di cuoio e di ferro. Il tino fece il suo corso, e sapete che abbiamo trovato sul fondo? Uno stecchino, una correggia e una piccola chiave. STERNUTI Abilità rara! Rarissimo ingegno! Un uomo così dotato può governare benissimo Malaga, Cipro e Bordeaux» (p. 67) a una prosa ingessata: «ALGARROBA [Berrocal ha la disposizione] A fare il principe dei classificatori e degustatori di vino. Provò, tempo addietro, a casa mia, un tino e disse che il rosso che c'era dentro sapeva di legno, cuoio e ferro. Il tino percorse la sua strada, e nella feccia furono trovati un paletto di legno, una correggia di cuoio e una piccola chiave. ESTORNUDO Oh rara abilità! Oh raro ingegno! Un uomo tanto dotato può ben governare Alanis e Cazalla e perfino Esquivias» (p. 466), molto più aderente alla lettera del testo spagnolo. In proposito, cfr. anche *supra*, nn. 25 e 35.
- 52 Come si è detto, Comello traduce in prosa i due *entremeses* in endecasillabi sciolti, mentre rispetta l'uso del verso per i canti e balli dei finali. La stessa scelta dei cinque intermezzi selezionati sembra indicare la preferenza per i testi più immediatamente spassosi, dal sapore boccaccesco, con personaggi stereotipati facili da ridurre a macchiette e capaci di suscitare una risata senza reticenze.

Comello cambi quando si rivolge a un pubblico più ‘attrezzato’ come quello del Terzo Programma radiofonico). All’opposto, alla fine del secolo, la scelta di Spada/Rossi poggia su una solida consapevolezza critica e trova la sua giustificazione proprio nella bibliografia cervantina degli anni Ottanta e Novanta, a cui si affiancano precise scelte metodologiche e la particolare attenzione che la studiosa italiana rivolse, con risultati non sempre condivisibili, ai temi della sessualità e della marginalità in Cervantes⁵³. Ma tra questi due estremi, ci sono le traduzioni degli anni Settanta che nel frattempo hanno percorso strade diverse.

Se la traduzione di Gabriella Milanese, all’inizio del decennio, ha il pregio di restituire un testo molto prossimo all’originale, riuscendo a trovare soluzioni chiare e coerenti anche nei passi più oscuri o ispirati a consuetudini e leggi dell’epoca (soluzioni che le consentono un sobrio ricorso all’apparato di note), magari perdendo un po’ in brillantezza ma mantenendo garbo e tono spigliato nei dialoghi e un certo umorismo di fondo, la pubblicazione postuma, l’anno seguente, della traduzione di Vittorio Bodini segna una svolta nella storia della ricezione italiana degli *Entremeses*. Recuperando un’intuizione che era stata già di Giannini, egli coglie la ricchezza e forza espressiva dei testi collocandoli nell’ambito, più che del teatro, dell’opera narrativa di Cervantes, accanto al *Don Chisciotte* e alle *Novelle esemplari* e non solo per le affinità lessicali, per il ricorso al gergo dei ruffiani, per i contrasti fra parola alta e parola umile, ma perché negli *Entremeses* Bodini riscopre la medesima «pungente e delicata» curiosità per le cose umane, la capacità di scrutare la realtà, il confronto fra i molteplici modi di vivere, l’ironia costruttiva⁵⁴. Per Bodini, questa «grande prosa» è posta al servizio della realtà, è lo strumento che consente di scandagliarla con ironia e tristezza, umanità e spirito critico fino a portarne allo scoperto magagne e illusioni⁵⁵. Una scrittura che ha rinunciato al verso per la maggior parte degli

53 Basterà qui ricordare il suo *Sulle tracce di Cervantes. Profilo inedito dell'autore del Chisciotte*, Roma, Editori Riuniti, 1997 non sempre convincente proprio per quanto attiene a tali aspetti.

54 VITTORIO BODINI, *Introduzione*, cit., p. VII.

55 Ivi, p. XIV.

entremeses, sottraendosi alle leggi dei numeri e della concentrazione della parola nella rigida misura versificatoria:

È come se il mondo di Cervantes si rifiutasse, a sua insaputa, a tali norme, volendo creare da sé strutture e forme più adeguate alla cattura espressiva delle molteplici immagini e figure del suo reale: come se la vita, nel suo impetuoso scorrere e nella sua estrema pluralità di proposte, non potesse cogliersi se non con strutture altrettanto scaltramente mobili⁵⁶

Non sarà dunque nelle pieghe oscene di questa prosa che Bodini cercherà la comicità di Cervantes, che anzi a suo parere volle mantenere i testi al riparo da ogni forma di volgarità in osservanza a quanto da lui stesso dichiarato nella commedia *La entretenida* a proposito delle regole principali a cui doveva attenersi il genere: « ... que sea / el baile y el entremés / discreto, alegre. Cortés, / sin que ha[y]a en él cosa fea»⁵⁷. E di tale reticenza ad avventurarsi lungo i percorsi sotterranei del testo lo rimprovererà Rosa Rossi che pur stimando «assai pregevole» la sua versione degli *Intermezzi* ne avverte il limite che le deriverebbe dall'essere apparsa in anticipo rispetto alle «scoperte relative al testo degli *entremeses* cervantini»⁵⁸. Ma la questione mi pare altra: per Bodini, il comico più che risiedere nei doppi sensi e nei giochi di parole, sembra annidarsi nelle strutture profonde del testo. Esempiare a questo proposito l'analisi che introduce i due *entremeses* in versi per i quali, osservava stupito, la «critica cer-

56 Ivi, p. XIII.

57 Ivi, p. xv.

58 Anche a giustificazione della nuova traduzione da lei promossa, prenderà dunque nettamente le distanze dal lavoro di Bodini: «Nuova e diversa quindi questa traduzione per come qui si cerca di rendere in italiano il senso osceno della canzonetta “Pisaré yo el polvico” che Bodini continua a tradurre senza cogliere il valore osceno di “polvero” che è stato messo in chiaro per quel che riguarda l'uso che ne fa Cervantes in più testi in un magistrale saggio di Francisco Márquez Villanueva; per come qui si tenta di ricostruire il gioco fondato sull'osceno dei nomi propri del *Teatrino delle meraviglie* – che Bodini traduce solo tentando di riprodurre la struttura fonica dei nomi medesimi [il che peraltro, come si è visto, non è esatto, NdA] – così come lo ha magistralmente analizzato Maurice Molho», cfr. ROSA ROSSI, *Il segreto ...*, cit., p. 10.

vantina non ha nemmeno tentato di spiegarsi le ragioni della scelta del verso» da lui ovviamente rispettata⁵⁹; così la scoperta del capovolgimento stilistico, la percezione del *décalage* fra la realtà di personaggi appartenenti all'infimo grado della scala sociale e il tono dell'endecasillabo sciolto (che oggi ci sembrano ovvi) costituiscono uno dei punti di forza della traduzione di Bodini, tutta giocata sul tentativo di portare alla superficie i meccanismi del contrasto, nella consapevolezza che la sfasatura non è solo linguistica, ma ha a che vedere con il rapporto fra il mondo reale, così ben scandagliato da Cervantes, e la letteratura. Nel *Rufián viudo*, ad esempio:

Non mancano zone di tenera idealizzazione petrarchesco-garcilasiana⁶⁰, *agudezas*, ellissi, cultismi, metafore, iperboli, invenzioni di sostantivi e attributi; tutti gli strumenti della tecnica culterana. Il suo gioco è scoperto come nel caso del celebre endecasillabo iniziale del sonetto gongorino per il sepolcro della duchessa di Lerma (...) dove il riconoscimento del prestito (...) pare sottolineare l'intenzione burlesca» (p. 26)

La realtà, filtrata dalla letteratura, è sottoposta «a una tecnica di dissolvenza linguistica»⁶¹ e in questo senso coglieva nel segno Macri quando osservava che Bodini riconduce Cervantes al comico barocco⁶². Se nel *Rufián* la comicità emerge dal contrasto alto/basso, poesia alta/volgarità dell'esistenza, qualcosa di simile accade nel finale della *Elección de los alcaldes de Daganzo* quando il gioco di parole attorno al nome del rustico Rana e al suo linguaggio si innesta anco-

59 MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, cit., p. 25. Affermazione forse un po' troppo polemica questa di Bodini, se si considera che, per esempio, già Francisco Ynduráin aveva sottolineato il valore ironico del ricorso al verso nei due *entremeses*, cfr. *Estudio preliminar*, in *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, II. *Obras dramáticas*, Madrid, Atlas, 1962, pp. LII-LV (BAE, CLVI). De «l'appassionato e saporitissimo divertimento versificatorio» del *Rufián viudo* dirà Macri che si tratta forse del «... vertice dell'arte traduttoria bodiniana, congregati il gergo della malavita e la parodia forsennata, quanto oggettiva, del linguaggio petrarchesco-gongorino», cfr. ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, cit., p. 292.

60 Puntuali richiami parodici alle egloghe di Garcilaso sono poi stati individuati da STANISLAV ZIMIC, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 309-324.

61 MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, cit., p. 52.

62 ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, cit., p. 293.

ra una volta sulla poesia colta. Infatti le parole di Rana dovrebbero suonar male come il gracidiare dell'animale di cui porta il nome, ma alla fine risultano così sagge da essere comparate al canto di un cigno, tanto che la metamorfosi della rana in cigno è poi ulteriormente enfaticizzata nella chiusa finale «No solamente canta, sino encanta» dove Bodini riconosce il prestito da Herrera «No es canto la voz, es fuerte encanto»⁶³. Ma il vero senso del divertimento cervantino gli appare quando scopre il potere del verso di astrarre i personaggi dalla realtà, di trasformarli in puri nomi:

Si tratta di una balletto nominalistico e ottenuto mediante la estrema stilizzazione di nomi sillabicamente deformati in vista della loro destinazione endecasillabica. C'è un gusto di nomi propri (di significato paesano e rurale) calettati nella misura dei versi e giocati ora in due endecasillabi (nomi e cognomi): “Juan Berrocal, Francisco de Humillo / Miguel Jarrete y Pedro de la Rana”, ora in uno solo (solo i cognomi): “Humillos, Rana, Berrocal, Jarrete”, dove pare addirittura che i personaggi ci ballino davanti agli occhi coi loro nomi, con un movimento simmetrico (confermato anche da altri giochi di parole, nonché dal duetto correlativo (...) di Panduro e Carruba) i cui effetti grotteschi sarebbe stato impossibile rendere in prosa.⁶⁴

È su questa dialettica fra realtà e letteratura che investe la lingua e le architetture dei testi, il loro costruirsi a forza di opposti e parallelismi, che Bodini sceglie di condurre la sua traduzione, con una particolare attenzione al ritmo dei dialoghi, agli alterchi fra i personaggi⁶⁵. E negli scambi veloci delle battute, in una lingua sempre sospesa fra spontaneità e complessità, i dialoghi stessi gli appaiono co-

63 MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, cit., pp. 52-53.

64 Ivi, p. 52.

65 Sul contrasto fra il realismo di una lingua ispirata all'oralità e la lingua letteraria, cfr. ora JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR, *Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes*, in *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, a cura di Wulf Oesterreicher et al., Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 421-444.

me balletti (preludio del *baile* conclusivo), duetti, orchestrazioni armoniche di una coralità polifonica su cui talora si innalza la voce dei solisti. A titolo di esempio valga il battibecco fra Lorenza e sua nipote nel *Viejo celoso*: «LOR. ¿Y la honra, sobrina? CRIS. ¿Y el holgarnos, tía? LOR. ¿Y si se sabe? CRIS. ¿Y si no se sabe?» (p. 205) che nella versione di Bodini mantiene chiara la dicotomia letteraria onore/piacere e poi esalta il parallelismo finale, non solo conservando le allitterazioni del testo originale, ma imprimendo alle battute un tono da scioglilingua fortemente ritmato: «LORENZA E l'onore? CRISTINA E il piacere, zia? LORENZA E se lo si risà? CRISTINA E se non lo si risà?» (p. 177)⁶⁶. È bene non dimenticare che poco prima di morire, parallelamente al lavoro sugli *Entremeses*, Bodini si era cimentato anche nella traduzione dei *Pasos* di Lope de Rueda, anche questi apparsi postumi per la cura dell'amico Macrì ma in una collocazione editoriale molto periferica che non ha giovato alla loro diffusione⁶⁷. Nell'esercizio di traduzione, i *Pasos* si erano rivelati a Bodini come «teatro puro» fatto di un'unica azione ovvero il dialogo dal ritmo travolgente, ellittico e disarticolato, tale da costituire «aprioristicamente la condizione di un conflitto perpetuo» e la cui forza risiede nel «più schietto realismo verbale, fatto di gesticola-

66 Qualcosa di simile, nella parte conclusiva, aveva proposto anche Giannini: «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E il sollazzarsi, zia? LORENZA E se si risà? CRISTINA E se non si risà?» (145); le altre versioni hanno: «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E il divertimento, zia? LORENZA E se poi si sapesse? CRISTINA E se non si sapesse?» (Montale, p. 126); «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E lo spasso, zia? LORENZA E se lo sanno? CRISTINA E se non lo sanno?» (Pellegrini, p. 179); «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E lo spassarcela, zia? LORENZA E se si vien a saperlo? CRISTINA E se non si vien a saperlo?» (Milanese, p. 1300); «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E il piacere, zia? LORENZA E se si viene a sapere? CRISTINA E se non si viene a sapere?» (Spada, p. 163); «LORENZA E l'onore, nipote? CRISTINA E il piacere, zia? LORENZA E se si risà? CRISTINA E se non si risà?» (De Salvi, p. 130).

67 LOPE DE RUEDA, *Seis pasos*, traduz. ital. di Vittorio Bodini e presentazione di Oreste Macrì, «Sudpuglia. Rassegna Trimestrale della Banca Popolare Sud Puglia», XII, 1, 1986, pp. 79-99, cfr. anche <http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1986/I/art/R86I012.html> (ultima consultazione 30 ottobre 2014). La presentazione è riprodotta quasi integralmente anche in ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini ispanista*, cit., pp. 286-87, nota 4. La traduzione del solo *paso* de *Le olive*, era apparsa a stampa su «Domenica», 6 gennaio 1945.

menti e spesso di moduli popolari che ricordano la suola rotta appiccicata dal futurista Prampolini al quadro che doveva rappresentare il viandante»⁶⁸. Nei dialoghi di Rueda, insomma, Bodini percepiva un analogo contrasto fra realtà e arte, un medesimo uso del dialogo dall'effetto straniante e sorprendente. D'altronde il nesso con la scrittura di Lope de Rueda è da lui stesso messo in evidenza nell'introduzione alla *Elección de los alcaldes de Daganzo*, allorché individua un raccordo preciso fra un ricorso stilistico dell'autore cinquecentesco e una delle caratteristiche peculiari della prosa cervantina, ma che in Cervantes smette di essere mero artificio comico e finirà col travalicare il confine del dialogo teatrale per assurgere a struttura portante anche del romanzo: «Il ripetersi sistematico della combinazione sbaglio-correzione e il modo tipico del suo impiego fanno di essa una vera e propria struttura cervantina, anche se non mancano precedenti, proprio in questo genere, in Lope de Rueda; si pensi del resto ai deliziosi spropositi di Sancio e alle correzioni di Chisciotte»⁶⁹.

Sulla stessa linea sembra collocarsi anche l'ultima versione che qui si analizza, quella di Mario Socrate che, nei due *entremeses* da lui tradotti sul finire degli anni Settanta, mette in evidenza «l'uso riflesso che in *La guarda cuidadosa* Cervantes fa dell'*entremés*, di questa forma teatrale e secondaria: un uso colto, che assume in ironia la specifica comicità del genere, un uso ironicamente consapevole del suo gioco e del suo riso»⁷⁰. L'attenzione ai riferimenti colti del testo si coniuga con le esigenze del dialogo teatrale, esplicitamente richiamate⁷¹, re-

68 VITTORIO BODINI, *Rueda Lope de* [nota dattiloscritta sulla traduzione], in Archivio Bodini, Busta 26, fasc. 140, cfr. INES RAVASINI, *Picasso e il Tiranno* Banderas. *Immagini e metafore pittoriche nella scrittura critica di Vittorio Bodini*, comunicazione letta al Convegno internazionale *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa* (Lecce-Bari, 3-4 e 9 dicembre 2014), in corso di stampa.

69 MIGUEL DE CERVANTES, *Intermezzi*, cit., p. 51.

70 MARIO SOCRATE, *Introduzione*, in MIGUEL DE CERVANTES, *La guardia vigilante. Il quadro delle meraviglie*, Roma, Bulzoni, 1978, p. x.

71 «La presente traduzione ha cercato di seguire un criterio che tenesse sempre presenti le esigenze della recitazione – ché di teatro si tratta –, senza tuttavia troppi arbitri e forzature. Questo stesso criterio ha indotto a una traduzione in grado di risolvere di per sé il più fedelmente possibile giochi di parole e allusioni di non immediata comprensione», Ivi, p. xvi.

cuperando per certi versi quello che era stato lo spirito del lavoro di Comello ma con ben altra scaltrezza critica. I giochi di parole e i rinvii alla cultura del tempo sono ricondotti a formule accessibili a un lettore contemporaneo e i dialoghi, nella versione di Socrate, hanno una naturalezza spontanea, sanno di lingua viva e potenziano quel piacere del ritmo che anche Bodini aveva ricercato. Sarà utile mettere a confronto un passo della *Guarda cuidadosa* nelle versioni dei due traduttori, quello in cui il soldato straccione e il sagrestano litigano per il possesso della serva Cristina e si insultano:

SOLD. (...) Ven acá, digo otra vez, ¿y tú no sabes, Pasillas, pasado te vea yo como un chuzo, que Cristinica es prenda mía?

SAC. ¿Y tú no sabes, pulpo vestido, que esa prenda la tengo yo rematada, que está por sus cabaes y por mía?

SOLD. ¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas, y que te haga la cabeza pedazos!

SAC. Con las que le cuelgan destas calzas, y con los dese vestido, se podrá entretener, sin que se meta con los de mi cabeza (pp. 129-130)

Tradotto da Bodini con stile vivace e scelte lessicali che rendono il contrasto fra la boria del soldato, con il suo linguaggio composito di ostentata vanità militare («trapassato da una picca», «fendente», «brindelli») e codice amoroso-cortese («il mio bene»), e il pragmatismo del sagrestano («aggiudicato», «giusto prezzo»), condito di insulti coloriti («polpo vestito») e realistiche quanto spietate descrizioni dell'abito a brandelli del suo antagonista:

SOLDATO (...) Vieni qua, ti ho detto, Passoletta, possa vederti trapassato da una picca; non sai che Cristinuuccia è il mio bene?

SACRESTANO E tu, polpo vestito, non sai che quel bene me lo sono aggiudicato io, e che è mio e per il suo giusto prezzo?

SOLDATO Per Dio! Ti darò mille fendenti e ti ridurrò la testa in brindelli!

SACRESTANO Con tutti quelli che le pendono dalle brache e dal vestito, ci avrebbe tanto da fare che non è il caso che si preoccupi di quelli della mia testa (p. 80)

Mentre Socrate pur enfatizzando il lessico cortese («tesoro», «pegno») rende ancor più fanfarone il povero soldato:

SOLDATO (...) Vieni qua! E due! Di un po', Pasillas, che ti possa infilzare una picca; non lo sai che Cristinuocia è un tesoro che ho già da tempo in pegno?

SAGRESTANO E tu, di, non lo sai, polpo rivestito, che quel tesoro è già aggiudicato a me, e al prezzo suo?

SOLDATO Giuraddio che ti sforacchio la pancia con mille buchi, e ti riduco in brandelli la capoccia!

SAGRESTANO Meglio che Vossignoria si diverta con tutti quelli che le penzolano dalle brache e che le occhiellano il vestito. Non si sprechi con la mia testa (p. 3)

Sono però i minimi distanziamenti dalla lettera dell'originale («E due!» per «otra vez»; «di un po' ...»; «E tu, di, ...»; «polpo rivestito»; «ti sforacchio la pancia con mille buchi»; «capoccia») che danno al suo testo brio e immediatezza di lingua parlata. E particolarmente efficace pare la scelta di sottolineare l'ironico abbandono del trattamento di confidenza a favore di quello di cortesia («le cuelgan») con il ricorso al titolo di «vossignoria» che segna con incisività la distanza fra le pretese del soldato e la verità del suo aspetto.

Che nel ritmo si nascondesse uno dei segreti della comicità del testo lo intuì, del resto, anche Andrea Camilleri nel trasformare *El retable de las maravillas* in un libretto per opera. Nella sua libera rivisitazione, lo scrittore siciliano pensò dapprima (forse influenzato dagli altri *entremeses* cervantini) a una resa in versi e poi, per esigenze musicali, a una prosa con una forte scansione ritmica e una densa tessitura di rime interne; d'accordo con Mannino, egli scrisse assistendo ad alcuni momenti della genesi musicale dell'operetta, potendo così adattare in corso d'opera la sua prosa alle note del maestro⁷² e ricavando un giocoso effetto di strofette infantili dalla sonorità ilare. Ed ecco come suona lo scoppiettante avvio de *Il quadro delle meraviglie*, con Chanfalla (che qui è femmina) e Chirinos (maschio) che entrano in città, accompagnati dal suonatore:

72 ANDREA CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie*, cit., p. 272.

CHANFALLA Chirinos, qua. Siamo ormai in vista della città. Se tieni a mente gli avvertimenti il nostro ingegno ci arricchirà.

CHIRINOS Saggia Chanfalla, la mia memoria non falla. Tutto a pennello si compirà. Il mio giudizio, col tuo volere, qualunque intoppo rimuoverà. Ma dimmi un poco, fammi il favore, che fa con noi quel suonatore?

CHANFALLA Egli ci serve negli intervalli perché intrattenga con suoni e balli suoceri generi nipoti e figlie, corsi a vedere le meraviglie.

SUONATORE (*da lontano*) Eccomi, eccomi, (*entra di corsa, affannatissimo. È altissimo e magro*) eccomi qua. Ardo di dirvi che con me la vostra scelta fa per tre. Per tre!

CHANFALLA e CHIRINOS Perché per tre preso voi siate è necessario che v'ingrassiate (pp. 277-278)

Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de *La casa de Bernarda Alba* a confronto

Fausta Antonucci

(Università degli Studi Roma Tre)

1. Quando, nel primo semestre accademico 2013-14, ho proposto ai miei studenti di terza annualità del curriculum di Letterature e traduzione interculturale di analizzare insieme la traduzione italiana de *La casa de Bernarda Alba* realizzata da Vittorio Bodini,¹ non immaginavo che le questioni sulle quali costruiro le mie lezioni avrebbero presto trovato espressione in questo lavoro. Un lavoro che risente, come si vedrà, dell'impostazione didattica del confronto fra testo di partenza (d'ora in avanti TP) e testo di arrivo (d'ora in avanti TA) fatto con gli studenti. In questo confronto uso una metaforica matita rossa e blu per segnalare errori, fraintendimenti, sfasamenti del TA rispetto al TP, non tanto per censurare il traduttore, quanto piuttosto per far riflettere i discenti su alcune difficoltà in agguato nel passaggio dal testo letterario spagnolo all'italiano, e sull'importanza delle scelte stilistiche nel configurare un TA più o meno risponden-

1 Analizzo la traduzione contenuta in *I capolavori di Federico García Lorca* (Torino, Einaudi, 1990³). Questa traduzione, come chiarisce lo stesso Bodini alla fine della prefazione, è condotta sull'edizione delle *Obras completas* di Lorca curata da Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1962²); mentre la prima traduzione del teatro lorchiano realizzata da Bodini (Federico García Lorca, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1952) era stata condotta sull'edizione di Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1949³), testualmente meno accurata. Pur non avendo potuto consultare questa prima traduzione del 1952, deduco che essa abbia costituito la base per l'edizione in volumetto singolo de *La casa di Bernarda Alba* (Torino, Einaudi, 1961 "Collezione di teatro"), che differisce in alcuni luoghi del testo da quella proposta ne *I capolavori di Federico García Lorca*. Queste differenze, e di conseguenza le correzioni apportate nella traduzione che analizzo, sono peraltro così poche che non ne terrò conto in queste righe.

te al TP.² L'analisi sarà incentrata sulla traduzione di Bodini, che confronterò con due delle tre altre traduzioni esistenti de *La casa de Bernarda Alba*: la prima, realizzata da Amedeo Recanati nel 1946 per la prima rappresentazione italiana del dramma lorchiano (Teatro Nuovo di Milano, 17 maggio 1947, regia di Vito Pandolfi);³ la seconda, realizzata da Elena Clementelli nel 1993.⁴

Il confronto fra la traduzione di Bodini e quelle di Recanati e Clementelli mostra in modo assai chiaro tre aree problematiche diverse: la prima, composta dalle imperizie linguistiche del traduttore, che danno luogo a veri e propri errori, dovuti o a incomprendimento del significato del TP, o a un calco sulla LP che determina una improprietà nella LA⁵; la seconda, composta dalle difficoltà intrinseche

- 2 Come scrive NORBERT VON PRELLWITZ: «sono [...] convinto che si impara non solo dall'imitazione dei buoni modelli, bensì anche dalle incongruenze e dagli errori propri ed altrui» (*Tre romanzi di Vargas Llosa: indirizzi e disorientamenti traduttivi*, in *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, a cura di Francesco Fava, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 103-111: 111).
- 3 Pubblicata dapprima in *Il dramma*, 19-20, 1946, pp. 13-29; poi in volumetto dalla casa editrice L.E.O., Roma, 1955 (l'indicazione delle pagine nelle citazioni si riferisce a questa edizione). In *Il dramma* si legge in epigrafe che la traduzione di Recanati è l'unica autorizzata e che il testo italiano pubblicato gode dei diritti esclusivi di pubblicazione e rappresentazione per l'Italia. Probabilmente in seguito tale esclusiva venne meno.
- 4 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1993. Ho consultato l'edizione e-book del 2011 che riunisce anche l'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Rendina (per questo motivo non riporto mai il n. di pagina poiché non sono sicura che la paginazione corrisponda a quella dell'edizione cartacea). La terza traduzione esistente, che non sono riuscita a reperire, è a cura di Manuela Palermi ed è stata pubblicata nel 2006 dall'editrice Datanews di Roma.
- 5 Sul concetto di errore traduttivo non esiste né una bibliografia specifica né un consenso unanime della teoria traduttologica. Molti esempi di errore sono illustrati nel libro di Eco (*Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003), che dichiara fin dalle prime righe di non proporsi di fare teoria della traduzione, ma solo «di parlare di traduzione partendo da problemi concreti» (p. 14). Di fatto però anche Eco rifugge da una qualsiasi possibile classificazione o definizione precisa dell'errore traduttivo, e in questo senso è illuminante il suo riferirsi al «buon senso» e alla «pratica editoriale» quando allude alla vasta gamma di errori possibili: «Ora, per quanto un teorico possa asserire che non vi sono regole per stabilire che una traduzione sia migliore di un'altra, la pratica editoriale ci insegna che, almeno in caso di errori palesi e indiscutibili, è abbastanza facile sta-

del TP, di tipo sia linguistico (doppi sensi, locuzioni fraseologiche) sia interpretativo, che danno luogo a scelte traduttive discutibili che tuttavia è più difficile classificare come errori banali; la terza, composta da quelle che potremmo definire “riscritture” o “riallestimenti” del TP, non richiesti dalla norma della LA e dunque arbitrari. Nell’argomentazione analitica, non sempre mi sarà possibile mantenere distinte queste tre aree problematiche, che spesso coesistono o si sovrappongono; tuttavia tenterò di farlo per chiarezza espositiva.

Un errore morfologico ricorrente sicuramente classificabile nella prima area problematica è quello che riguarda la resa del condizionale spagnolo, il cui uso è diverso rispetto all’italiano. Nel primo atto, in una scena di dialogo tra le figlie di Bernarda Alba, Magdalena rimpiange i bei tempi andati, nei quali «[u]na boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas» (p. 1371);⁶ alla fine delle sue considerazioni, Martirio ribatte «¡Sabe Dios lo que entonces pasaría!». Il condizionale del TP in questo caso ha il valore di una supposizione nel passato, e la sua traduzione corretta in italiano può essere un futuro anteriore con valore modale: «Lo sa Dio cosa sarà successo davvero a quei tempi!». Tutti e tre i traduttori, invece, optano per la resa letterale con un condizionale presente italiano: «Lo sa Dio ciò che succederebbe allora!» (Recanati, p. 36), «Sa Dio che succederebbe altrimenti!» (Bodini, p. 356), «Dio solo sa cosa potrebbe succedere» (Clementelli). Da osservare che l’«allora» di Recanati, equivalenza letterale dell’avverbio spagnolo «entonces», è talmente fuori luogo nel nuovo contesto che Bodini sceglie di utilizzare un avverbio dal significato completamente diverso che ‘aggiusta’ arbitrariamente il significato del TA, mentre Clementelli omette addirittura l’avverbio.

Lo stesso tipo di errore lo ritroviamo nella scena di apertura del

bilire se una traduzione è errata e va corretta. Sarà solo questione di senso comune [...]» (p. 19). Si veda anche l’articolo di MARIELLA MAGRIS, *La valutazione della qualità della traduzione nella teoria e nella pratica*, in *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, I, a cura di Graziano Benelli e Giampaolo Tonini, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2006, pp. 183-194 (<http://hdl.handle.net/10077/7905>). Alcuni riferimenti bibliografici ulteriori in ESTEBAN TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 147-157.

- 6 Poiché Bodini dichiara di aver tradotto sull’edizione di A. del Hoyo, i riferimenti alle citazioni del TP sono tratti tutti da questa edizione (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955²).

secondo atto, quando, curiose di sapere da Angustias come si svolgono i suoi incontri con il fidanzato Pepe el Romano, le sorelle le rivolgono alcune domande; e quando Angustias afferma che non c'è nulla di strano che un uomo vada a parlare con una donna alla finestra di lei, se già sa dai suoi intermediari che sarà accettato come fidanzato, Martirio obietta: «Bueno; pero él te lo tendría que decir». «¡Claro!», risponde Angustias, e Amelia, curiosa: «¿Y cómo te lo dijo?» (p. 1385). Anche qui, la resa corretta in italiano è un futuro anteriore con valore modale, come stavolta capisce Recanati: «Va bene; ma lui avrà ben dovuto dirtelo» (p. 45). Bodini traduce invece con un condizionale passato («Ma lui avrebbe dovuto dichiararsi», p. 362) che si allontana nel significato dal TP, in quanto presuppone nell'enunciatore la convinzione che l'azione espressa dal verbo non sia stata compiuta. Stesso errore semantico nella traduzione di Clementelli, che, come quella precedente, usa alla lettera il condizionale presente: «D'accordo, ma lui te ne dovrebbe parlare». È curioso che né Bodini, né Clementelli, siano stati indotti a riflettere sulla bontà della loro scelta traduttiva dalla domanda successiva di Amelia, che ha il verbo al passato; passato che si giustifica solo se si attribuisce al condizionale spagnolo usato da Martirio il corretto valore di una supposizione collocata anch'essa cronologicamente in un tempo passato.

Un esempio classico di errore indotto dalla doppia funzione dell'aggettivo possessivo spagnolo «su» ('suo di lui-di lei' oppure 'loro') lo si riscontra nella scena d'apertura del primo atto, che vede dialogare la Poncia e la Criada. Dice la Poncia: «mis hijos trabajan en sus tierras y ya están los dos casados, pero un día me hartaré» (p. 1352); traduce Bodini: «i miei figli sono sposati tutt'e due e lavorano la loro terra. Ma un giorno non ne potrò più» (p. 346). E così Clementelli (che rispetto a Bodini almeno mantiene l'ordine degli elementi del TP e la punteggiatura originale): «i miei figlioli lavorano le loro terre e sono sposati tutti e due, ma prima o poi ne avrò abbastanza». Ora, quest'affermazione finale di Poncia, che pronostica il momento nel quale non ce la farà più a sopportare le angherie di Bernarda, ha senso in un contesto nel quale ha enumerato i vincoli che la legano alla sua padrona, fra i quali anche il fatto che i suoi figli lavorano le terre di Bernarda; non la «loro» terra, il che conferirebbe ai due uno statuto di proprietari che con ogni evidenza non hanno, sia per la condizione subordinata della madre, sia e soprattutto per quanto si dice un po' più avanti: «LA PONCIA: Nosotras tenemos nuestras ma-

nos y un hoyo en la tierra de la verdad. CRIADA: Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada» (p. 1353). Anche in questo caso è Recanati che ci fornisce la traduzione più corretta: «i miei figli lavorano nelle sue terre, e son già sposati tutti e due; ma un bel giorno mi stufo» (p. 25).

I verbi spagnoli disemici, la cui traduzione in italiano dipende dalla valutazione del contesto e del significato che in esso il verbo assume, possono essere una trappola per il traduttore, come mostrano due casi campione che riguardano i verbi «volver» ('tornare' o 'diventare') e «adelantarse» ('farsi avanti' e 'arrivare prima'). Quando Bodini traduce la frase «Ahora te has vuelto callada» (p. 1428) che Bernarda rivolge alla Poncia con «Ora sei tornata a tenere la bocca chiusa» (p. 382), fraintende il significato del verbo in questo contesto. La traduzione corretta è «Ora sei diventata taciturna» (la scelta di Recanati e di Clementelli): mai infatti la Poncia ha tenuto la bocca chiusa con Bernarda; e del resto il corrispondente della traduzione di Bodini nella LP sarebbe stato «Ahora has vuelto a callar / a estar callada». Quando Adela, nell'ultimo scontro con sua sorella Martirio, afferma «He tenido fuerza para adelantarme» (p. 1436), tutti e tre i traduttori traducono «Ho avuto la forza di farmi avanti»;⁷ ma quello che Adela vuol dire qui è che lei è «arrivata prima» della sorella, che, come lo spettatore ha già intuito, è anche lei innamorata di Pepe el Romano. Per quello si esprime dicendo che 'ha avuto la forza', perché è la forza che serve in una corsa per battere sul tempo un (una) rivale.

Un caso particolare di errore lo rappresentano i calchi sulla LP, frequentissimi nella traduzione di Bodini più che nelle altre due. Sono scelte che potrebbero nascere dall'intenzione di far risuonare il TP nel TA, anche a costo di forzare la norma linguistica della LA o di mancare la corrispondenza semantica con il TP. Si prenda per esempio la resa letterale del congiuntivo con valore di futuro, nella frase di Bernarda «Ahora vigilaré sin cerrarlos [los ojos] ya hasta que me muera» (p. 1413), che Bodini rende con «veglierò senza chiuderli più sino a quando muoia» (p. 375); corrette la traduzione di Recanati («Ora vigilerò senza più chiuderli, finché morirò», p. 60), e quel-

7 AMEDEO RECANATI, p. 74; VITTORIO BODINI, p. 386; ELENA CLEMENTELLI.

la di Clementelli («E ora vigilerò senza chiuderli più fino alla morte»). Nell'ambito dei lessemi, l'aggettivo spagnolo «enamoradiza» (p. 1408) che Poncia riferisce a Martirio non ha un equivalente esatto in italiano, ma Bodini lo traduce con lo straniante neologismo «innamoraticcia» (p. 373); più accettabili appaiono le scelte di Recanati («facile ad innamorarsi», p. 57) e di Clementelli («è una che s'innamora facilmente»). Rientra nella stessa categoria dei calchi la traduzione del verbo spagnolo «echar», nella locuzione «Yo no te quiero echar la culpa» (p. 1408), tradotto da Bodini con «Io non voglio gettarti la colpa» (p. 373), e più accettabilmente da Clementelli «Io non voglio gettare la colpa su di te»; mentre è preferibile la scelta di Recanati «io non voglio dire che la colpa sia tua» (p. 57). È un calco anche la traduzione bodiniana dell'insulto «¡Mosca muerta!» (p. 1403), che Bernarda lancia alla figlia Martirio quando nel secondo atto scopre che è stata lei a trafugare ad Angustias il ritratto di Pepe el Romano: «Mosca morta!» (p. 371), quando in italiano esiste un equivalente perfetto che è «Gattamorta!» (la soluzione adottata da Clementelli)⁸. Alla fattispecie del calco può essere ascritto anche l'uso, che si riscontra solo nella traduzione di Bodini, di «tenere» per «avere», vivo in alcune parlate regionali dell'Italia, ma che ad un lettore che non condivide lo stesso sostrato dialettale suona come un calco linguistico dallo spagnolo: «me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda» (p. 1394; «Se fossi ricca, la terrei tutta di lino d'Olanda», p. 367). Poco più avanti, per effetto probabilmente della stessa intenzione, Bodini utilizza di nuovo «tenere» per «avere» («terrete da cucire»), anche se il TP ha una perifrasi di futuro («vais a estar cosiendo») che si sarebbe potuta meglio tradurre come «starete a cucire» (Recanati traduce «avrete da stare a cucire», p. 50; Clementelli «vi toccherà cucire»).

Ci sono poi gli errori traduttivi puramente lessicali. Nella scena di apertura del primo atto, la Poncia dice alla Criada: «Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan» (p. 1351). Solo Bodini traduce il verbo «ar-

8 In questa battuta Recanati cambia completamente il TP cancellando le immagini forti usate da Lorca («¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!») e riducendole a un assai più blando «Dio ti mandi il malanno, santarellina!» (p. 54).

rancar» ('strappare') con «tirare»: «Se Bernarda non trova tutto come uno specchio mi tira i pochi capelli che mi restano» (p. 345); una traduzione che, oltre a indebolire la violenza del verbo originale, introduce una notazione incongrua, quasi di dispetto infantile, in un contesto nel quale invece quello che si vuole sottolineare è la crudeltà di Bernarda. Errore – e perdita – analoghi si riscontrano più avanti, sempre nel primo atto, quando Amelia dice a Adela, che è uscita in cortile indossando il suo vestito verde nuovo, in barba al lutto recente: «¡Si te ve nuestra madre te arrastra del pelo!» (p. 1375), e Bodini traduce «Se ti vede nostra madre ti tira i capelli» (p. 357), con perdita tra l'altro anche dell'intonazione esclamativa. «Se ti vede nostra madre ti trascina per i capelli!», traduce Recanati (p. 38); «Se ti vede nostra madre ti tira per i capelli!», è la scelta, meno felice, di Clementelli.

A volte è la contiguità lessicale ad indurre quasi inevitabilmente l'errore in tutti i traduttori; per esempio, quando Magdalena riferisce alle sorelle di aver fatto un giro per le stanze per svagarsi un po', guardando i quadretti ricamati dalla nonna tra i quali uno raffigura un «perrito de lanas» (p. 1371), sia Bodini, sia Recanati, sia Clementelli, traducono «cagnolino di lana» invece che «barboncino» (*perro de lanas* o *de aguas* è un tipo di cane spagnolo che somiglia al barbone)⁹. A volte l'errore nasce da un problema nella lezione del TP. Quando Magdalena dà alle sorelle Martirio e Amelia la notizia del fidanzamento di Angustias con Pepe el Romano, Martirio commenta «Yo me alegro. Es buen mozo» (p. 1373); ma l'edizione di Guillermo de

9 Il *perrito de lanas* come soggetto di un ricamo ricorre anche in *Bodas de sangre*, quando la Madre, nella scena di apertura, dice al figlio «Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana». Qui, tutte le edizioni spagnole riportano «lana» al singolare, e il sintagma viene tradotto sia da Bodini sia da Pittarello (Venezia, Marsilio, 2013) con «cagnolini di lana». Tuttavia, basta digitare su Google «perrito de lana» per rendersi conto che si tratta, proprio come il «perrito de lanas» (unica dizione ammessa dal *DRAE*), dello stesso oggetto: un pupazetto in stoffa ricamata e imbottita che riproduce le fattezze di un cagnolino della razza chiamata *perro de aguas* o *de lanas*, con fili di lana o altre fibre che ne imitano il tipico pelo abbondante. Si tratta, è ovvio, di un dettaglio, ma evidentemente fra gli oggetti domestici che avevano colpito l'immaginazione di Lorca ci sono questi barboncini come soggetto di ricami o di pupazzi, non necessariamente fatti «di lana».

Torre aveva «Es buen hombre», ed ecco che Bodini, che aveva seguito nella sua prima traduzione l'edizione di Guillermo de Torre, traduce «È un brav'uomo» (p. 357) e non corregge la battuta nell'edizione ricontrollata sull'edizione di Arturo del Hoyo. Non ha peraltro queste giustificazioni la traduzione successiva di «[c]uarenta o cincuenta buenos mozos» (p. 1395) con «solidi giovanotti» (p. 367) invece che con «bei ragazzi», come traducono Recanati e Clementelli.

Alcune volte l'errore lessicale potrebbe essere stato indotto da una frettolosa consultazione del dizionario, amico imprescindibile ma anche potenziale nemico del traduttore, se utilizzato senza i necessari controlli incrociati. Quando per esempio, poco prima della fine del primo atto, la didascalia del TP dice «Sale Angustias muy compuesta de cara» (p. 1378), Bodini traduce «Entra Angustias con aria molto compunta» (p. 359). Ora, è ben vero che il Dizionario della RAE, alla voce *compuesto-a*, dà come equivalenze solo 'mesurado, circunspecto'. Tuttavia, lo svolgimento della scena che segue alla didascalia, nella quale Bernarda rimprovera ad Angustias di essersi truccata e le strofina con violenza la faccia per toglierle la cipria, dovrebbe fare intuire che l'aggettivo «compuesta» (non a caso associato nel TP a «cara») va inteso come participio passato di *componer*, che ha fra i suoi significati, secondo il Dizionario della RAE, anche quello di 'aderezar', 'adornar', 'engalanar'. Una traduzione possibile e più aderente al TP sarebbe stata dunque «con il viso ben truccato / con il viso accuratamente incipriato»; mentre Recanati e Clementelli traducono, un po' troppo letteralmente, «col volto bene aggiustato». Un errore di categoria analoga si riscontra nella traduzione del paragone «apretado como una gavilla de trigo» (p. 1395), che Poncia usa nel secondo atto per descrivere il ragazzo che, a nome di tutti i mietitori, si è messo d'accordo con una prostituta perché passasse la notte con tutti loro. Bodini traduce «attillato come un mazzo di spighe» (p. 368), e in effetti il Dizionario della RAE alla voce *apretar* ha, tra le diverse accezioni, 'Dicho de un vestido u otra cosa semejante: Venir muy ajustado'. Ma la traduzione «attillato», esattamente corrispondente a questa definizione, produce un effetto quasi comico nel contesto, perché l'aggettivo italiano rimanda al campo semantico dell'artificialità (del vestiario o dell'ornamento personale), mentre il paragone del TP rimanda al mondo naturale e nello specifico a un oggetto («un fascio di spighe» avrei tradotto, per richiamare la locuzione italiana

«un fascio di nervi») che difficilmente si può concepire come «attillato», magari come «asciutto» o «compatto» (una delle accezioni del verbo è in spagnolo 'Estrechar algo o reducirlo a menor volumen'; e la connotazione che il paragone del TP vuole trasmettere è appunto quella di un fisico asciutto, nervoso). Errore analogo a quello di Bodini lo commette Recanati, che per giunta amplifica in modo improbabile traducendo «con un vestito che lo stringeva come un covone di grano» (p. 51); più accettabile Clementelli: «bello stretto come un fascio di grano».

2. Con quest'ultimo esempio siamo già entrati nel territorio di confine fra errore linguistico e interpretazione e comprensione più o meno adeguate del linguaggio metaforico e della fraseologia, nel contesto di un'opera letteraria in cui la rete di immagini è importantissima. Un caso assai interessante si riscontra sempre nella stessa scena nella quale la Poncia parla alle figlie di Bernarda dei mietitori il cui canto hanno potuto sentire da dietro le finestre. Dopo aver detto del loro numero e del loro bell'aspetto, la Poncia li qualifica con una serie ternaria di frasi esclamative: «¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras!» (p. 1395). Bodini traduce come se nel suo TP mancasse il punto esclamativo che separa le prime due frasi; nel TA le tre frasi esclamative diventano assertive e vengono unite in una sola: «Allegrì come fascine scoppiettanti, schiamazzando e scagliando pietre» (p. 367). Certamente non avrebbe senso dire «allegrì come alberi bruciati», e per questo Bodini modifica il TP creando *ex novo* un paragone che si possa attaccare all'aggettivo; il punto è che il modalizzatore «come» nel TP non crea un nesso comparativo con l'aggettivo «alegres»; introduce, al contrario, un paragone autonomo. I mietitori sono «come alberi bruciati» perché sono asciutti, scuri per il sole: l'immagine – oltre a evocare nuovamente il caldo bruciante che caratterizza, anche sul piano simbolico, la vicenda del dramma – mette in risalto la libertà degli uomini, che si traduce nella possibilità di esporsi senza conseguenze al sole e al caldo, e si manifesta a livello visivo nel colore della pelle, nell'asciuttezza del corpo robusto. Annoterei anche l'incongruità, in questo contesto, della traduzione «schiamazzare» per «dar voces», quasi che si trattasse di galline e non di uomini. Il verbo del TP vuole al contrario sottolineare l'ennesima differenza tra gli uomini e le donne: gli uomini possono gridare e

parlar forte, mentre le donne (e in particolare le figlie di Bernarda) devono sempre sussurrare e controllare che nessuno le senta. Gli altri due traduttori scelgono di rendere «dando voces» con «gridando» (Recanati, p. 51) e «facendo un gran baccano» (Clementelli, che sembra ritradurre lo «schiamazzando» di Bodini); mantengono la struttura ternaria delle tre frasi esclamative (che tuttavia Recanati trasforma in una esclamativa e due assertive); ma l'immagine «como árboles quemados» non è resa neanche da loro in maniera adeguata. Sia in «Come legno che bruci» (Recanati, p. 51), sia in «Come legna al fuoco!» (Clementelli), il passaggio da 'albero' a 'legno / legna' fa perdere all'immagine la connotazione originale di forza e verticalità che dovrebbe caratterizzare i mietitori, proprio come nella traduzione di Bodini «come fascine scoppiettanti».

Specialmente problematica si rivela anche la traduzione delle locuzioni fraseologiche, soprattutto quando su di esse si innestano immagini metaforiche. Un esempio caratteristico lo si incontra nel primo atto, quando Bernarda riceve insieme alle sue figlie le visite di condoglianze delle donne del paese; piccata perché una ragazza ha menzionato Pepe el Romano alludendo al suo prossimo fidanzamento con Angustias, le rende pan per focaccia alludendo agli amori illeciti della zia di lei e pontificando sul fatto che «Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana» (p. 1357). Le donne non osano risponderle, ma a voce bassa la insultano; in particolare, i due commenti fatti fra i denti dalla Mujer 1^a e dalla Poncia dopo questa battuta alludono a uno sfasamento fra ciò che Bernarda predica e ciò che in realtà pratica: «¡Vieja lagarta recocida!», «¡Sarmentosa por calentura de varón!» (pp. 1357-58). In entrambi gli insulti ricorre il campo semantico del caldo, cui aveva fatto riferimento anche Bernarda con l'immagine del «calor de la pana» (letteralmente: 'il caldo del fustagno / del velluto', per indicare i pantaloni da uomo);¹⁰ sono infatti costruiti entrambi per imputare a Bernarda di cercare lei stessa quello che vorrebbe proibire alle altre donne, cioè la vicinanza del sesso maschile. Nel primo, sia «lagarta» sia

10 Curiosamente Recanati omette la traduzione della frase finale di Bernarda «Volver la cabeza es buscar el calor de la pana»; Clementelli traduce «Voltare la testa significa cercare il calore dei pantaloni di velluto».

«recocida» hanno un doppio significato, letterale ('lucertola', 'stracotta') e metaforico ('baldracca', 'esperta'), che è possibile conservare nel TA solo a patto di modificare il sostantivo così da mantenere un riferimento spregiativo al mondo animale che sia però in uso in italiano (useremmo «vacca») e impiegando un aggettivo che abbia anche in italiano una doppia valenza, letterale e metaforica (useremmo «navigata»). Nel secondo insulto, «sarmentosa» (vocabolo che peraltro esiste anche in italiano ma confinato all'ambito specialistico della botanica) vuol dire in spagnolo 'nodosa' (soprattutto in riferimento alle mani rovinata dall'età e dal lavoro); e questa nodosità la si attribuisce, nell'insulto, alla 'febbre del maschio' che consumerebbe Bernarda. Le scelte di Bodini («Vecchia lucertola!», «Tizzone d'inferno!», p. 349) sono estremamente riduttive; la prima tra l'altro anche assai poco leggibile nel TA in quanto non appartiene al novero degli insulti codificati (come invece la traduzione del secondo insulto, che pure è del tutto arbitraria e manca completamente la corrispondenza semantica con il TP). Recanati coglie invece il doppio senso di «recocida», anche se non quello di «lagarta», e traduce «La sai lunga, vecchia lucertola», offrendo per il secondo insulto una resa riduttiva rispetto all'originale ma decisamente più efficace della proposta di Bodini, anche se ripete il semema 'vecchia' che manca nel TP: «Vecchiaccia in fregola!» (p. 28). Clementelli, probabilmente ispirata da questa proposta, traduce il primo insulto con «Vecchia lucertolaccia rinseccolita!» (con un suffisso spregiativo mancante nel TP che sembra mutuato dal «vecchiaccia» di Recanati), perdendo entrambi i doppi sensi dell'originale; e il secondo con un assai efficace «In fregola per la febbre del maschio!», che però non traduce il difficile «sarmentosa», che sembra essere stato integrato nella traduzione del primo insulto, con quel «rinseccolita» che manca nel TP.

Altre locuzioni fraseologiche, più correnti, rappresentano comunque un problema traduttivo non indifferente. In alcuni casi, se il traduttore non percepisce la qualità fraseologica dell'espressione, tende a tradurla in modo letterale, con effetti che possono essere stranianti e comunque non rispondenti al TP. Nella scena del secondo atto che vede affrontarsi Bernarda e la Poncia, quest'ultima cerca di insinuare in Bernarda il sospetto circa la tragedia che si sta preparando in casa sua, ma Bernarda non vuole darle ascolto e alla fine la minaccia («Yo no quiero entenderte, porque si llegara al alcance de todo lo que dices te tendría que arañar»). Poncia risponde: «¡No llegará la sangre al

rió!» (p. 1410). Questa locuzione fraseologica serve per togliere importanza a un bisticcio o a una divergenza, e qui si potrebbe tradurre con «Non esagerare!» o «Fin lì non ci arriverai!»¹¹. Ma nessuno dei tre traduttori comprende il senso dell'espressione, e tutti in modi diversi mantengono il riferimento al semema 'sangue', a partire dalla traduzione letterale di Recanati: «Il sangue non giungerà al fiume!» (p. 59). Bodini traduce con «Non scorrerebbe il sangue per un graffio!» (p. 374) trasformando il futuro in un condizionale e collegando il sangue della locuzione del TP con i graffi che Bernarda ha minacciato. Clementelli offre una proposta interpretativa affine a quella di Bodini, ma più leggibile, anche se manca la corrispondenza con il TP: «Non morirò dissanguata!». Un caso analogo è quello dell'espressione «¡Pero me vais a soñar!» (p. 1402) che Bernarda usa per minacciare le figlie, poco prima della scena appena menzionata. Nessuno dei tre traduttori ne comprende il valore fraseologico («Ma vi darò una lezione che ve la ricorderete!»), e tutti in modi diversi la traducono cercando di mantenere il lessema originale «soñar»: Recanati traduce «Ma vi ricorderete di me, e mi sognerete di notte» (p. 54); Bodini «Mi dovrete sognare anche la notte!» (p. 371); Clementelli «Ma vi starò addosso anche nei sogni!». A volte la traduzione letterale del modismo ingenera effetti involontariamente comici, come succede a Bodini quando traduce la scena, assai tragica, del confronto finale fra Adela e Martirio. Dopo che Adela l'ha ripetutamente provocata, Martirio finalmente ammette il proprio sentimento per Pepe el Romano: «¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero!» (p. 1437). Traduce Bodini: «Sì. Lascia che lo dica con la testa fuori dalle coperte. E che mi si rompa il petto come una melagrana piena di amarezza. Sì, lo amo!» (p. 387). Più cor-

11 MARIA SARDELLI (*La traducción italiana de "La casa de Bernarda Alba"*, in *Cervantes, Lorca, Jorge Cardoso y Leopoldo Zea*, edición de Efthymía Pandís Pavlakis, Madrid, Ediciones del Orto, 2007, pp. 149-163 [158]) ritiene invece che con questa frase «la criada se compromete a no revelar las conversaciones que acaba de tener con su señora. Si eso [*sic*] fuera el caso, entonces nos parecería más oportuno trasladar la locución por *Tutto finisce qui!* [...] en el sentido de que lo que se han dicho las dos mujeres no saldrá de esa habitación». La selezione dei problemi traduttivi operata da Sardelli è molto diversa da quella che presento in queste pagine, a parte il caso di questa locuzione.

rettamente traduce Recanati «Lasciamelo dire a viso aperto» (p. 75), mentre la traduzione di Clementelli («Lasciamelo dire spudoratamente») pare un po' sopra le righe. Approfito per osservare quanto sia difficile per i traduttori rispettare il tessuto stilistico e insieme metaforico del TP: Bodini, come si può notare, sposta la collocazione della seconda affermazione esclamativa e cancella l'anafora del «déjà-me»; Recanati cancella invece il bel paragone della melagrana che si spacca impoverendo il TP con la resa «Lascia che mi si rompa il petto con uno schianto d'amarrezza»; più fedele Clementelli: «Sì! Lascia che il petto mi si spezzi come una melagrana gonfia di amarrezza».

Di alcune locuzioni fraseologiche la resa in italiano è difficile e la traduzione non sempre indovinata. Le due più interessanti sono «Así te va a ti» e «no poder con alguien / con algo». «¡Y así te va a ti con esos humos!» (p. 1408), dice la Poncia a Bernarda nel secondo atto, quando quest'ultima le dice che mai concederebbe in sposa una delle sue figlie al figlio di un bracciante; «Así te va a ti» (p. 1425) commenta Adela quando Martirio afferma che delle stelle non le importa nulla perché «[c]on lo que pasa dentro de las habitaciones tengo bastante». La resa dovrebbe tener conto della necessità di mantenere in tutte e due le ricorrenze una traduzione, se non uguale, almeno non troppo difforme. Al contrario, Recanati traduce la prima volta: «Ed ecco i bei risultati dei tuoi fumi alla testa» (p. 57) e la seconda: «Sarà per come vanno le cose tue» (p. 67); Bodini «Per questi fumi ora sei a questo punto» (p. 373) e «Questo è affar tuo» (p. 381); Clementelli «Ed ecco dove ti hanno portato tutte le tue arie!» e «Se ti va così». La traduzione della seconda occorrenza è condizionata, va detto, dalla difficoltà ulteriore di rendere la replica di Bernarda, che commenta «A ella le va en lo suyo como a ti en lo tuyo»; qui i traduttori si sbizzarriscono, Recanati con «A lei le cose sue vanno come a te le tue» (p. 68); Bodini con «I suoi affari son suoi, e i tuoi son tuoi»; Clementelli con «A lei va così come a te va colà». Il senso dell'espressione è però, anche in questa seconda ricorrenza, spregiativo e critico, e sarebbe stato il caso di sottolineare questa intenzione con scelte quali «Ecco come sei / Contenta tu», al che la risposta di Bernarda si sarebbe potuta tradurre con «Lei è come è e tu sei come sei / Lei si accontenta e anche tu devi accontentarti». Ma ai traduttori fa velo, in questo caso, la ricerca di un analogo uso italiano del verbo «ir», almeno nel caso di Recanati e Clementelli, mentre rimane oscura la ragione dell'incomprensibile traduzione di Bodini.

Quanto alla seconda locuzione, la troviamo una prima volta nel commento della Poncia alla Criada, riferito a Bernarda «Quando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo» (p. 1430); una seconda volta, quando Adela cerca di uscire di casa per raggiungere Pepe ed esclama «¡Nadie podrá conmigo!» (p. 1440). Nel confronto fra le tre traduzioni emergono ancora una volta le peculiarità di quella di Bodini, che traduce «Quando una col mare non ce la fa, volta le spalle per non vederlo» (p. 383); e la seconda volta «Con me non ce la farà più nessuno» (p. 388, con perdita tra l'altro dell'intonazione esclamativa). Recanati e Clementelli coincidono invece nella traduzione della seconda occorrenza (molto simile alla scelta di Bodini): «Nessuno ce la farà con me!» (Recanati, p. 76), mentre nel tradurre la prima sono entrambi più aderenti al TP: «Quando una contro il mare non ce la fa, la cosa più facile è voltar le spalle per non vederlo» (Recanati, p. 70); «Quando non si riesce a dominare il mare la cosa più facile da fare è girarsi per non vederlo» (Clementelli). È curioso che Clementelli, che in questo caso ha scelto apprezzabilmente di tradurre il modismo spagnolo con «non riuscire a dominare», nella seconda occorrenza si sia allineata alla scelta degli altri due traduttori. Certamente il modismo italiano «non farcela» per «no poder con» è, in teoria, una traduzione possibile; tuttavia, almeno nel secondo caso, non mi pare che renda efficacemente il senso del TP, in quanto in italiano «non farcela (più) con qualcuno» significa piuttosto 'non riuscire (più) a sopportarlo'. Un'alternativa più rispondente al TP avrebbe potuto essere «Nessuno riuscirà a trattenermi!» (o, volendo osare una traduzione più libera, «Non riuscirete a sopraffarmi!»).

Se in quest'ultimo caso si tratta di una sfumatura semantica, ci sono invece casi nei quali il significato corretto del modismo non viene proprio inteso dal traduttore. Per esempio, quando la Poncia discute nel secondo atto con Adela, e questa le dice sarcastica: «¡Qué cariño tan grande te ha entrado de pronto por mi hermana!» (p. 1392), la Poncia risponde: «No os tengo ley a ninguna, pero quiero vivir en casa decente». Il senso dell'espressione «tener ley a alguien» è: «Voler bene a / provare affetto per», e non «Non tengo mano a nessuna» (Recanati, p. 48), o «Io non guardo in faccia a nessuna» (Bodini, p. 366), o «Io non sto per nessuna di voi» (Clementelli).

3. Alcuni errori traduttivi sono così difficili da spiegare, che viene il sospetto che si tratti di una trasmissione dell'errore simile a quella tipica delle antiche copie manoscritte. Il caso più rilevante si ha quando nel secondo atto Adela si scontra con la Poncia, che ha intuito il suo amore per Pepe el Romano, e le rinfaccia di «busca[r] como una vieja marrana» (letteralmente 'troia', 'maiala') «asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos» (p. 1391). È un'immagine assai forte, che solo Clementelli traduce fedelmente («vai frugando come una vecchia scrofa nelle cose di uomini e donne per sbavarci sopra»); Recanati fraintende sia il verbo sia il sostantivo e traduce «crei come una vecchia mezzana affari di uomini e donne per sbavarci sopra» (p. 48); Bodini tempera traducendo «marrana» con «bestia sudicia» e trasferendo il significato originario del termine sul verbo, che diventa «grufolare» («vai grufolando come una vecchia bestia sudicia nei fatti di uomini e donne, per sbavarvi sopra», p. 365). Il problema vero sorge nella traduzione della replica della Poncia, acuminata e dignitosa, che contrappone la propria interpretazione del suo agire a quella che ne ha appena dato Adela: «¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta» (p. 1391; «Vigilo! Perché la gente non sputi quando passa davanti a questa porta»). La traduzione di Recanati («Meglio! Perché la gente non sputi per terra, quando passa davanti a questa porta», p. 48) potrebbe essere il risultato di un banale refuso che ha trasformato un originale «Veglio!» in un «Meglio!». Ma la cosa davvero assai strana è che sia Bodini sia Clementelli si siano allineati a questo errore, che fa accettare alla Poncia l'immagine insultante che di lei ha appena dato Adela: «Certo! Lo faccio perché la gente non sputi quando passa vicino a questa casa» (Bodini, p. 366); «Proprio! Perché la gente non si metta a sputare passando davanti a questa porta» (Clementelli).

Ci sono poi, soprattutto nella traduzione di Bodini, numerosi altri interventi traduttivi che modificano il TP, spesso senza che si riesca a vedere dietro queste modifiche una motivazione diversa dalla disattenzione, dalla fretta; eppure si tratta di modifiche non di poco conto, perché in certi luoghi del testo l'uso di un tempo verbale piuttosto che un altro, o di un aggettivo al posto di un altro aggettivo, o l'aggiunta di una forma modale, incidono sul significato. Facciamo alcuni esempi, tratti tutti dal terzo atto. Quando Bernarda, a conclusione del duro confronto che la contrappone alla Poncia, asserisce «Esta noche voy a dormir bien» (p. 1430: uno dei tanti esempi di ironia tragica che Lor-

ca dissemina nel testo), la traduzione di Bodini «Stanotte voglio dormire tranquilla» (p. 383) trasforma in un'umile ottativa quella che nel TP è un'affermazione superba e sicura (troppo) di sé; e cancella quindi un elemento della caratteristica *hybris* di Bernarda che riceverà nel finale la sua adeguata punizione.¹² Quando Adela, nel confronto finale con Martirio, insiste nel sottolineare «[Pepe el Romano] Me quiere a mí. Me quiere a mí» (p. 1437), tradurre come fa Bodini con «Mi ama. Mi ama» (p. 386) impoverisce la rivendicazione di Adela, che ha il suo punto di forza nel pronome tonico «mí», traducibile con l'italiano «me»; punto di forza fonico, ma anche semantico, perché suggerisce un confronto fra lo «yo» di chi parla e il «tú» della sorella interlocutrice che invece non è oggetto di amore per Pepe el Romano, anche se lo vorrebbe con tutte le sue forze. Perché non tradurre, con Recanati e Clementelli, «Ama me», proprio come viene tradotta la battuta precedente di Adela, che già diceva «Me quiere a mí? Togliere al TA la ripetizione ternaria di questo sintagma, forse per un malinteso desiderio di *variatio* (una vera e propria fissazione stilistica tutta italiana che fa guasti enormi nelle traduzioni), significa diluire la forza anche formale di un'insistenza – quella di Adela – che è il perno dello scontro finale tra le due sorelle e che prelude alla catastrofe tragica. Poco più avanti, quando Adela afferma orgogliosa «Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla» (p. 1438), tradurre quel presente con un futuro, come fa Bodini («Lui mi porterà ai giunchi della riva», p. 387) significa travisare il significato di questo passo. Né va molto meglio con la traduzione di Recanati («Mi porta con sé», p. 75) che cancella ancora una volta la bella immagine lorchiiana.¹³ Se Adela ha il coraggio di affrontare a viso aperto la sorella, e subito dopo la madre, è perché – come ha appena detto – Pepe el Romano è suo, proprio perché già la porta (cioè, già l'ha portata, non 'la porterà') ai giunchi del fiume, immagine questa che evoca nell'universo poetico di Lorca il compimento dell'amore sensuale.¹⁴

Non a caso, quando Adela fa per sottrarsi allo sbarramento che le

12 «Stanotte dormirò bene», traducono correttamente sia Recanati (p. 70) sia Clementelli.

13 Clementelli traduce «Lui mi porta fra le canne della riva».

14 V. per es. il *Romance de la casada infiel*: «Que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela / pero tenía marido».

oppongono madre e sorelle per raggiungere Pepe che la aspetta fuori di casa, Angustias la blocca con rabbia dicendole «De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo» (p. 1440); vede bene, Angustias, che il corpo di Adela è «trionfante» perché ha avuto quello che le sue sorelle desiderano spasmodicamente senza poterlo avere, un uomo.¹⁵ E dunque tradurre «Di qui non esci col tuo corpo vivo» (p. 388), come fa Bodini, è quanto meno riduttivo, a meno che non voglia alludere alla prossima morte di Adela, che solo da defunta potrà uscire dalla casa che la imprigionava. Ma qualora così fosse, ci troveremmo in presenza di una traduzione talmente interpretativa da configurarsi come una vera e propria riscrittura, arbitraria peraltro; la stessa fattispecie che troviamo all'inizio della penultima battuta di Bernarda. «No. ¡Yo no! Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás» (p. 1442), diventa «Non per mano mia, Pepe. Non sarà per mano mia. Ma tu andrai correndo vivo nell'oscurità degli alberi, finché un giorno o l'altro cadrai» (p. 389). Bodini interpreta evidentemente quella enigmatica negazione iniziale di Bernarda come collegata alla frase seguente, tant'è vero che sente anche il bisogno di inserire un'avversativa («Ma») all'inizio di quest'ultima. Una spiegazione più semplice, e più rispettosa del TP, sarebbe considerare quella doppia negazione come una risposta all'urlo precedente della Poncia, che, dopo aver visto Adela morta, grida a Bernarda «¡No entres!». E infatti sia Recanati sia Clementelli traducono semplicemente «No. Io no!».

Il riallestimento della struttura della frase e della battuta, anche quando questa non sia strettamente necessaria in italiano e comporti la perdita di effetti di ripetizione e parallelismo sicuramente intenzionali nel TP, non è peraltro una caratteristica esclusiva della traduzione di Bodini. Nel primo atto, Martirio e Magdalena cercano di disilludere Adela circa il suo bel vestito verde e la possibilità per lei di indossarlo. «Lo que puedes hacer es teñirlo de negro», le dice Martirio; «Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano», le dice Magdalena (p. 1375). La progressione climatica delle due battute è evidente, e si appoggia sulla ripetizione. L'effetto è del tutto annullato in tutte e tre le traduzioni.

15 In questo senso è riduttiva anche la traduzione di Clementelli: «Di qui non uscirai tutta trionfante».

ni: «Quel che puoi fare, è tingerlo di nero» e «Meglio ancora, regalarlo ad Angustias per le nozze con Pepe il Romano» (Recanati, p. 39); «Non ti resta altro che tingerlo di nero» e «Il meglio che puoi fare è regalarlo ad Angustias per le nozze con Pepe il Romano» (Bodini, p. 358); «Puoi sempre tingerlo di nero» e «La cosa migliore sarebbe che lo regalassi ad Angustias per il suo matrimonio con Pepe il Romano» (Clementelli).

Notiamo in questi esempi il mutare degli usi traduttivi per quanto riguarda i nomi propri: tutti tradotti in Recanati, meno il nome di Angustias; tradotti solo parzialmente in Bodini, che curiosamente lascia in spagnolo sia i nomi di María Josefa, la madre di Bernarda, sia il nome di Pepe el Romano; non tradotti, come vuole la più recente prassi traduttiva, in Clementelli. Da notare, nella sola traduzione di Bodini, un caso ricorrente di modifica lessicale che ha uno speciale impatto non solo sul registro linguistico dei personaggi, ma sul disegno delle loro relazioni reciproche: la traduzione della parola «madre» usata come appellativo, che a volte viene tradotta con «madre» (pp. 351, 359², 371², 372, 375) a volte con «mamma». La scelta di questo secondo appellativo più affettuoso e confidenziale risulta particolarmente incongrua, sia per confronto con le situazioni analoghe nelle quali si è tradotto con «madre», sia in rapporto al contesto e alla forma di trattamento che è sempre quella rispettosa di «usted» (tradotta in modo oscillante, a volte con il «lei» a volte con il «voi»). Si vedano la traduzione dell'ordine autoritario che Bernarda dà a María Josefa («¡Calle usted, madre!», p. 1380) con «Stia zitta, mamma!» (p. 360); mentre forse la traduzione di «Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas» (p. 1424) con «Io credo, mamma, che ci sono molte cose che mi nasconde» (p. 380) si deve al tono quasi confidenziale che eccezionalmente presenta questo scambio dialogico tra Bernarda e Angustias. La stessa spiegazione potrebbe valere per la battuta di Adela nella scena successiva: «Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice [...]» (p. 1426), tradotta con «Mamma, perché quando fugge una stella o balena un lampo si dice [...]» (p. 381). Ma allora non risulta invece comprensibile la scelta di tradurre con l'appellativo «mamma» (p. 388) l'iroso richiamo di Martirio che vuole fermare Adela («¡Madre, madre!», p. 1439) e che prelude alla tragica scena finale.

4. A concludere la serie di rilievi che ho analizzato nelle pagine precedenti, vorrei proporre alcune riflessioni sulle principali caratteristiche della traduzione bodiniana de *La casa de Bernarda Alba*. La prima di queste caratteristiche non è certo esclusiva di Bodini, poiché l'abbiamo notata anche in Recanati e Clementelli: fraintendimenti ed errori di comprensione dovuti alla parentela linguistica e al fenomeno dei falsi amici, oltre che alle naturali difficoltà comuni a qualsiasi operazione traduttiva, come nel caso delle locuzioni fraseologiche o dei riferimenti culturali specifici. La seconda caratteristica mi pare invece un tratto tipico del Bodini traduttore, almeno in questo testo: la tentazione del calco consapevole sulla LP, quasi si volesse far risuonare nel TA lo spagnolo anche a costo di una distorsione dell'italiano. Una manifestazione estrema di questo atteggiamento sono le riprese letterali (ovvero le unità lessicali non tradotte) che, se nel caso della traduzione di Bodini – imitato in questo da Clementelli – si limitano a un discreto *aguardiente* (p. 350), in altri traduttori a noi più vicini possono diventare eccessive e ingiustificate.¹⁶ La terza caratteristica si declina in una sostanziale noncuranza per la rispondenza del TA al TP, che si può manifestare – come abbiamo visto – nelle scelte lessicali, nella cancellazione delle ripetizioni, nella modifica del periodare originale, anche quando queste trasformazioni sono del tutto innecesarie nella LA, sia dal punto di vista linguistico sia dal punto di vista stilistico. Occorrerebbe una recensione più minuziosa anche delle traduzioni di Recanati e Clementelli, per poter dire in modo argomentato in che misura Bodini spicchi per questo atteggiamento rispetto agli altri due. Dati i limiti che mi sono prefissa per questo lavoro, basti qui dire che una attenta lettura comparativa (avvalorata da alcuni esempi che ho riportato nel corso dell'analisi) mostra che né Recanati né Clementelli sono immuni da questa tentazione.

Possiamo considerare che la traduzione di Bodini abbia costituito un modello? Io credo di sì; data la scarsissima diffusione della traduzione di Recanati, e la pubblicazione di molto posteriore della traduzione di Clementelli, più di quarant'anni dopo la prima impresa di Bodini. Possiamo perciò dire che, tra le caratteristiche che con-

16 Come argomenta benissimo Prellwitz nel suo lavoro citato alla nota 1.

formano questo modello, è la terza in special modo ad apparire oggi come la più pernicioso, nella prospettiva dell'influsso che l'opera di un traduttore prolifico come Bodini può aver avuto sui traduttori letterari dallo spagnolo che hanno operato dopo di lui. Non si discute infatti qui della legittimità del suo *modus operandi* nel momento in cui le sue traduzioni hanno visto la luce: è innegabile l'importanza della loro funzione di divulgazione di tanti grandi classici spagnoli nel seno della cultura italiana del secondo dopoguerra. D'altra parte, il modello che informa la traduzione de *La casa de Bernarda Alba* – che non so in che misura sia analogo a quello delle altre traduzioni di Bodini dallo spagnolo (gli altri contributi di questo volume getteranno sicuramente luce su questo aspetto) – è affine a quello di altri grandi traduttori-scrittori di quella generazione, primo fra tutti Elio Vittorini, le cui traduzioni dall'inglese sono, come dice Eco, «sovente libere e scarsamente fedeli»,¹⁷ ma non per questo meno importanti per la cultura italiana dell'epoca, cui hanno regalato nuovi orizzonti narrativi e stilistici. E sarebbe interessantissimo, in questa prospettiva, intraprendere uno studio comparato sulla prassi traduttiva di questa generazione di grandi intellettuali e scrittori, che, solo per limitarci alle traduzioni dallo spagnolo, comprende anche Carlo Bo, Oreste Macrì, Mario Puccini, Carlo Emilio Gadda.

Quello che vedo come un problema (e perciò ho utilizzato più sopra l'aggettivo «pernicioso») è il fatto che oggi, in una fase nella quale i traduttori letterari non hanno certamente più la statura intellettuale di questi grandi nomi, ma hanno o dovrebbero avere per converso una maggiore competenza linguistica e una maggiore consapevolezza teorica dei problemi della traduzione, si continui spessissimo a riscontrare nelle traduzioni dallo spagnolo all'italiano il perpetuarsi del modello traduttivo che abbiamo evidenziato ne *La casa di Bernarda Alba*. Tralasciamo il problema degli errori, che sono sempre in agguato anche per il buon traduttore: una accurata revisione editoriale dovrebbe poterli sanare, anche se questa è un'utopia in una fase nella quale la maggior parte degli editori non fa neppure più una buona correzione di bozze. Il problema maggiore, dal punto di vista teorico, ritengo sia l'atteggiamento noncurante verso l'«espressione»

17 Eco, *op cit.*, p. 171.

del TP (il suo assetto lessicale, sintattico e stilistico), forse per un malinteso concetto della – pur necessaria, entro certi limiti – libertà del traduttore, o perché ci si sente legittimati a riscrivere di fatto il TP, in uno slancio di orgoglio autoriale che il buon traduttore dovrebbe assolutamente vietarsi (soprattutto quando non è un Bodini, o un Vitorini). Se – come dice Eco – la traduzione è un processo di negoziazione per arrivare a dire *quasi* la stessa cosa, bisogna riflettere sui criteri dai quali dipende l'estensione del *quasi*. Pur essendo vero che «ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà»,¹⁸ l'ampiezza di quei margini e la consistenza di quel nucleo devono essere il risultato di una scelta ragionata, cosciente, che spesso sembra mancare nelle tante traduzioni letterarie dallo spagnolo che ho studiato in questi anni. Secondo la formula auspicata da Vinay e Darbelnet e riportata tra gli altri da Mounin, la traduzione letteraria va concepita «come la trasmissione il più esatta possibile “del preciso rapporto fra la forma ed il contenuto dell'originale”»¹⁹: allora non solo la traduzione analizzata de *La casa de Bernarda Alba*, ma anche tantissime traduzioni recenti di autori a noi contemporanei (Mendoza, Cercas, Marías, Muñoz Molina...) mancano il loro obiettivo. E se la traduzione di Bodini ha ormai un valore storico, come testimonianza di una fase culturalmente e teoricamente datata delle traduzioni letterarie dallo spagnolo all'italiano, sarebbe auspicabile che le traduzioni letterarie di oggi mostrassero una pratica più avvertita e più rispettosa dell'espressione del testo originale, in una saggia equidistanza sia dal calco che suona straniante in italiano, sia dalla riscrittura arbitraria.

18 Ivi, p. 17.

19 GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965³, p. 137. Il riferimento è a JEAN-PAUL VINAY e JEAN DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, che a loro volta citano (è la frase riportata tra virgolette alte) un lavoro di Cary non altrimenti specificato.

**“L’oscura radice del grido”:
una nota filologica alle traduzioni italiane
di *Bodas de sangre***

Paola Laskaris

(Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

El teatro es la poesía que se levanta del
libro y se hace humana. Y al hacerse,
habla y grita, llora y se desespera.

(Federico García Lorca)

La prima ‘tragedia classica’ lorchiiana, scritta nell’estate del 1932 (ma già in gestazione dal 1931),¹ portata sulle scene tra marzo e maggio del 1933 a Madrid e Barcellona e poi seguita dalla decisiva consacrazione bonaerense, è sicuramente l’opera teatrale più celebre, tra quelle composte da Federico García Lorca.

Dalla metà del Novecento fino ai giorni nostri, *Bodas de sangre* ha conosciuto ben otto versioni in lingua italiana. Queste, in ordine cronologico di pubblicazione, le traduzioni edite dell’opera:

1. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, traduzione di Elio Vittorini, in *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 802-856; ripubblicata in edizione singola l’anno successivo: Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1942.
2. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, traduzione di Giuseppe Valentini, «Il dramma», anno XIX (1943), n° 410-411, pp. 29-44.
3. Federico García Lorca, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, I millenni, 20, 1952; poi ristampata singola dall’editore nella collana “Collezione di teatro”: Federico

1 Secondo l’ipotesi avanzata da Mario Hernández nell’introduzione all’edizione dell’opera (cfr. FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 2012³, p. 21).

- García Lorca, *Nozze di sangue*, traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.
4. Federico García Lorca, *Nozze di sangue. Tragedia in tre atti e sette quadri con le musiche di F.G. Lorca*, traduzione di Domenico De' Paoli con sette litografie originali di Adriano Oliva di Urbino, Istituto Statale d'Arte per la decorazione e illustrazione del libro, Fabriano, Cartiere Miliani, 1961 [tiratura limitata di 220 esemplari].
 5. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, in María Enriqueta Soriano – Erminio Polidori, *Rilettura di Federico García Lorca*, Roma, Libera Università Internazionale di Studi Sociali, Roma, Gennaio 1980 [pubblicazione priva di ISBN].
 6. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, in *Tutto il teatro*, traduzione di Elena Clementelli, Roma, Newton Compton, 1993.
 7. Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, cura e traduzione di Eli-de Pittarello, Venezia, Marsilio, 2013.

A tale elenco va aggiunta la traduzione approntata da Oreste Macrì, che tuttavia mai trovò una propria collocazione editoriale. Il testo fu utilizzato, come si vedrà più avanti, per una messa in scena della tragedia avvenuta a Firenze nel 1962, ed è attualmente fruibile grazie ad una recente edizione curata da Laura Dolfi.²

Nel panorama della letteratura tradotta a cavallo tra due millenni si inseriscono dunque proposte traduttive ed editoriali analoghe, ma con esiti in parte molto diversi.

Se fu la Córdoba “lejana y sola” de la *Canción del jinete*, a stagliarsi nitida nel 1930 con il suo profilo di fatale bellezza nel panorama editoriale italiano, rappresentando la prima traduzione nella nostra lingua dei versi di Lorca³ e inaugurando così la fortuna letteraria del poeta in Italia – successivamente consolidata dalla più corposa selezione antologica curata da Carlo Bo per Guanda nel 1940 –;⁴ fu in-

2 *Il teatro di F. García Lorca tradotto da Oreste Macrì (versioni inedite)*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 581-625.

3 La poesia appariva come esempio della fresca immaginazione poetica del granadino in un articolo di Angiolo Marcori dal titolo *Poeti nuovi di Spagna (Lorca, Ortega, Maldonado)*, pubblicato nella rivista «Rassegna Nazionale», Roma, vol. XII, novembre 1930. Si veda: LAURA DOLFI, *Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*, cit., pp. 415-450: 415-420.

4 Si deve invece a Oreste Macrì, il primo intervento critico sul teatro lorchiano

vece e non a caso, proprio il monologo della Luna con cui si apre il III atto di *Bodas de sangre*, a costituire il primo frammento tradotto del teatro lorchiano nella nostra penisola.⁵ Tale primizia anticipa la prima edizione integrale dell’opera, nella versione di Elio Vittorini, inclusa in un volume dedicato al teatro spagnolo dal Medioevo al novecento e pubblicato da Bompiani nel 1941.⁶

La traduzione di Vittorini fu ripubblicata individualmente l’anno successivo dallo stesso editore (simbolicamente ‘scortata’ dal *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* e dal *Dialogo dell’Amargo*, in un ideale trittico poetico-drammatico), servendo poi come testo di riferimento alla prima rappresentazione italiana del dramma avvenuta il 14 novembre del 1944 al Teatro Eliseo di Roma, per la regia di Mario Landi.⁷

Tuttavia, a onor del vero, la prima traduzione teatrale completa dell’opera di Lorca si deve a Giuseppe Valentini, che già alla fine degli anni ’30 aveva approntato una versione, che sarebbe rimasta inedita fino al 1943, quando uscì sulla rivista «Il dramma».⁸ Il testo di Valentini, come recita la nota finale alla traduzione, era servito da copione per la messa in scena dell’opera diretta da Anton Giulio Bragaglia e prevista per il 4 maggio del 1939 al Teatro delle Arti di Roma, ma sospesa da un veto ministeriale.⁹

in cui l’ispanista ne esaltava il grado di estrema innovazione drammaturgica, definendolo «l’ultimo drammaturgo di Spagna» (ORESTE MACRÌ, *Teatro di Federico García Lorca* pubblicato in «La Rassegna d’Italia», I, n. 5, Milano, 1946, pp. 30-39; *apud* Laura Dolfi, *Considerazioni* cit., pp. 445 e 459-465 in cui si riuniscono i titoli afferenti alla bibliografia lorchiana fino al 1946). Sulla fortuna italiana dell’opera di Lorca in Italia si vedano anche: MILENA LOCATELLI, *Le «possibilità» del teatro di Federico García Lorca: il caso italiano*, in *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2007, pp. 157-191.

- 5 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Luna*, traduzione di Roberto Rebor, «Prospettive», IV, n. 3, Roma, 15 marzo 1940-XVIII, p. 15.
- 6 LAURA DOLFI, *Considerazioni*, cit., p. 431. Si veda anche LAURA DOLFI, *Il consolidarsi della fama e Per una bibliografia italiana di Federico García Lorca*, in EADEM, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all’Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 221-274 e pp. 353-366.
- 7 Si veda LAURA DOLFI, *Considerazioni*, cit., p. 432, nota 81.
- 8 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, traduzione di Giuseppe Valentini, cit., p. 44.
- 9 «Solo per la decisa ostilità manifestata dal regime verso un autore che si era trasformato ormai in simbolo della difesa dei valori repubblicani» (Si veda: LAURA DOLFI, *Agosto 1936: silenzio e mistificazione*, in *Federico García Lorca e il suo tempo*,

Nel 1951 Oreste Macrì propose a Ugo Guanda la pubblicazione di *Nozze di sangue* e anche di un volume collettaneo che riunisse tutto il teatro di García Lorca, al quale avrebbero collaborato vari traduttori, tra cui Albertina Baldo (già traduttrice di altre due *pièces* lorchiane: *Doña Rosita la soltera* e *Mariana Pineda*) e Carlo Bo. Il duplice progetto tuttavia non si concretizzò, molto probabilmente a causa della concomitante pubblicazione, nel 1952, del *Teatro di García Lorca* tradotto da Vittorio Bodini, per Einaudi.¹⁰

Se la traduzione di Macrì non trovò spazio editoriale, servì però da copione a due rappresentazioni realizzate nel 1962: la prima a Reggio Emilia e la seconda presso il Piccolo Teatro Stabile di Firenze per la regia di Alessandro Brissoni.¹¹

Come sottolinea Dolfi, che ha pubblicato le traduzioni inedite dell'ispanista, tra cui appunto *Nozze di sangue*, per una prima versione dell'opera Macrì aveva utilizzato l'edizione argentina curata da Guillermo de Torre e pubblicata per Losada nel 1938. Una volta che ebbe accesso all'edizione di Aguilar di Guillermo del Hoyo,¹² la cui *princeps* esce nel 1954 e in cui si sanavano i numerosi errori e refusi dell'edizione Losada, Macrì operò una revisione del testo che poi consegnò alla compagnia teatrale per la messa in scena. Questa versione rivista è purtroppo andata perduta.¹³

Scarsa è in genere l'attenzione al testo fonte utilizzato da un tra-

cit., pp. 333-334: 346; EADEM, *Considerazioni*, cit., p. 433). Quindici anni dopo, nel novembre del 1954, lo stesso Bragaglia curerà la regia della rappresentazione di *Nozze di sangue* a Bari, ad opera della Compagnia Stabile di Prosa della Città di Bari (RAFAEL LOZANO MIRALLES, *Le prime rappresentazioni di Federico García Lorca in Italia*, «Mediaziononline», 2010, p. 7. Il contributo è disponibile in rete al seguente indirizzo: http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/2005/articoli2005/5%20lozano.pdf).

10 Si veda LAURA DOLFI, *Considerazioni*, cit., pp. 489-496.

11 LAURA DOLFI, *Il consolidarsi della fama*, cit., pp. 228-233. Il testo di Macrì ricevette diverse recensioni elogiative sulla stampa nazionale, mentre non altrettanto avvenne per la messa in scena ad opera di Alessandro Brissoni. Si veda: EADEM, *Considerazioni*, cit., pp. 493-495.

12 Fu il poeta Jorge Guillén a spedirgliene un esemplare (cfr. LAURA DOLFI, *Il caso García Lorca*, cit., p. 331).

13 Macrì consigliava anche all'amico Bodini di rivedere la sua traduzione einaudiana sulla base dell'edizione Aguilar (cfr. LAURA DOLFI, *Il consolidarsi della fama*, cit., pp. 226-227).

duzione, in alcuni casi motivata dall’esclusiva circolazione o accessibilità di una determinata edizione. Tuttavia, tale informazione, che potrebbe apparire oziosa alla maggior parte dei lettori, non lo è affatto, soprattutto quando si affronta, come nel presente caso, un autore le cui opere rivelano vicende testuali piuttosto complesse. Il ‘pericolo’ di tradurre Lorca prescindendo da una previa ricostruzione o attenzione filologica lo esplicita chiaramente Menarini.¹⁴

Al di là, infatti, delle scelte formali, lessicali, poetiche che appartengono a quel vincolo che il traduttore crea con il testo d’origine, sulla base di una propria sensibilità letteraria e culturale, si colloca la scelta stessa della versione del testo da tradurre. Da questa prima decisione – spesso obbligata – dipende la fortuna di un’opera, intesa, anzitutto, come diffusione di un testo oltre i propri confini nazionali. Nel caso di Lorca la questione è, come vedremo, significativa.

La storia editoriale di *Bodas de sangre* è piuttosto articolata, pur senza raggiungere i livelli di difficoltà e lacunosità di altre opere lorchiane (come, ad esempio, il caso emblematico di *Poeta en Nueva York*). E tuttavia, riserva zone di ambiguità tuttora irrisolte. A tal proposito si rende necessaria una breve digressione esplicativa.

La prima edizione dell’opera fu stampata a Madrid nel 1936 dalla casa editrice Cruz y Raya diretta da Bergamín. Due anni più tardi, nel 1938, fu pubblicata postuma a Buenos Aires da Guillermo de Torre presso l’editore Losada che si basò sul copione dell’opera della messa in scena barcellonese del 1935, posseduto da Margarita Xir-

14 Nell’articolo *Tradurre Lorca. Sì, ma quale?* Menarini passa in rassegna le principali problematiche del tradurre le opere lorchiane senza rispettarne le vicende testuali, sollecitando e auspicando una revisione delle «traduzioni del teatro di Lorca sotto la supervisione di un unico coordinatore che sia, se non proprio un lorcólogo, almeno un lorquista» (cfr. PIERO MENARINI, *Tradurre Lorca. Sì, ma quale?*, in *La traduzione. Materiali II. Atti del Convegno La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, a cura di John Dodds e Ljiljana Avirovic, Roma, Ministero per i Beni Librari, le Istituzioni culturali e l’Editoria, 1995, pp. 121-134: 131. L’articolo è corredato da un’appendice in cui sono elencate le traduzioni italiane del teatro di Lorca. Dalla sezione relativa a *Bodas de sangre*, con cui si apre l’elenco, si è potuto risalire alle traduzioni di Domenico De’ Paoli e di María Enriqueta Soriano ed Erminio Polidori, ignorate – forse perché di difficile reperibilità – dai successivi studi sull’opera.

gu, in cui vi erano, secondo quanto afferma la stessa attrice, annotazioni dell'autore. Nel 1954 la casa editrice madrilená Aguilar affida ad Arturo del Hoyo la pubblicazione delle opere complete di Lorca sulla base dell'edizione bonaerense.

A metá degli anni '80 appaiono due nuove edizioni di *Bodas de sangre* curate da Mario Hernández per Alianza¹⁵ e da Allen Josephs y Juan Caballero per Cátedra.¹⁶ A queste fa seguito un'ulteriore edizione delle *Obras completas* a cura di Miguel García-Posada per Galaxia-Gutenberg.¹⁷ Nella nota relativa al dramma l'editore illustra – non senza alcune ambiguità – le diverse fasi editoriali dell'opera, facendoci comprendere quanto lontani si sia ancora dal fissare un testo definitivo della *pièce*.¹⁸

I punti di divergenza tra le varie edizioni di *Bodas de sangre* non sono molti, ma in alcuni luoghi risultano di particolare interesse. La

15 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Mario Hernández, cit.

16 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, (1985¹), 2007¹⁹. Il proposito dell'edizione curata da Josephs e Caballero, è quello di fissare un testo definitivo sulla base della «edición Losada (Buenos Aires, decimotava edición, 1980), cotejándola con las de Cruz y Raya, Aguilar (Madrid, vigésima edición, 1977) y Alianza. [...] El cotejo de estas ediciones revela que en unos casos se han introducido cambios que no tienen justificación y en otros casos se han cometido errores que deben enmendarse. Por lo tanto, hemos establecido nuestro texto, anotando las variantes y explicando nuestro criterio de selección» (Ivi, p. 81).

17 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1996-1997, 4 vols.

18 «Guillermo de Torre manejó una copia que le había entregado Margarita Xirgu, y eso confiere la mayor autoridad a su edición. Del Hoyo dice seguir a Losada, pero introduce cambios no siempre justificados; [...] normaliza también versos y escalonamientos rítmicos, e incluso convierte en verso lo que las dos ediciones (y el libreto y el apógrafo) presentan en forma de prosa. [...] Hernández se ciñe al texto de Losada, que coteja con el de Cruz y Raya, y su edición indica el camino para establecer un texto solvente de la tragedia. Por su parte, Josephs y Caballero siguen la edición Losada pero no en su primera edición sino en la decimotava (suelta, 1980), y eso les lleva a malentender errores y variantes. Nuestra edición se basa en el texto de Losada, que respeto en casi todo, incluida la variante más polémica: la del cierre mismo de la obra» (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, cit., vol. II, pp. 861-862).

discrasia forse maggiore e più evidente si colloca nel momento di più chiara tensione drammatica dell’opera, ovvero nel suo epilogo, in quella casa in cui le donne della tragedia convergono per piangere la loro sorte e reclamare con orgogliosa rassegnazione il proprio diritto al dolore e alla più profonda pena.

Il finale dell’opera (*Acto III, cuadro último*) si biforca infatti in una triplice versione, che vede un diverso alternarsi delle battute della MADRE e della NOVIA. Riportiamo qui di seguito le versioni della *princeps* del 1936, della prima edizione per Losada del 1938 e di quella curata da Arturo del Hoyo per Aguilar:

NOVIA
Que la cruz ampare a
[muertos y a vivos.

NOVIA
Que la cruz ampare a
[muertos y a vivos.

NOVIA
Que la cruz ampare a
[muertos y vivos.

MADRE
Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las
[dos y las tres,
se mataron los dos hombres
[del amor.

MADRE
Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre
[las dos y las tres,
se mataron los dos
[hombres del amor.

MADRE
Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las
[dos y las tres,
se mataron los dos hombres
[del amor.

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la
[mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla
[enmarañada

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la
[mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

NOVIA
Y esto es un cuchillo,
un cuchillito,
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que en un día señalado,
[entre las dos y las tres,
con este cuchillo
se queden dos hombres
[duros
con los labios amarillos.

la oscura raíz del grito.
Y esto es un cuchillo,
un cuchillito,
que apenas cabe en la
[mano;
pez sin escamas ni río,
para que en un día
[señalado, entre las dos y
[las tres,
con este cuchillo

NOVIA
Y esto es un cuchillo,
un cuchillito,
que apenas cabe en la
[mano;
pez sin escamas ni río,
para que en un día señalado,
[entre las dos y las tres,
con este cuchillo

(*Las Vecinas, arrodilladas
en el suelo, lloran*)¹⁹

se queden dos hombres
[duros
con los labios amarillos.
Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

(*Las vecinas, arrodilladas en el
suelo, lloran*)²⁰

se queden dos hombres
[duros
con los labios amarillos.

MADRE
Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

(*Las Vecinas, arrodilladas en el
suelo, lloran*)²¹

Proprio la diversa lezione nella chiusa del dramma ha aperto due fronti nel dibattito critico sull'opera. Secondo quanto afferma García-Posada

Lorca intervino a fondo sobre su texto en los ensayos hasta alcanzar el punto justo. De hecho, el hermoso treno final, que en cierto momento fue un dúo entre la Novia y La Madre, lo añadió el poeta una vez preparado el libreto. Hay quien se lo ha discutido; pero la terrible imprecación al «cuchillito» marca uno de lo momentos más altos de toda la poesía lorquiana.²²

19 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre (tragedia en tres actos y siete cuadros)*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1936, pp. 124-125.

20 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Retablillo de don Cristóbal*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938. La stessa versione è riproposta anche in: FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, cit., vol. II.

21 Per il testo riportiamo la versione delle *Obras Completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1980, tomo II, pp. 662-663. L'edizione dell'opera pubblicata da Cátedra, propone questo finale con la sola eccezione della prima battuta «Que la cruz ampare a muertos y vivos», che viene attribuita alla Madre (cf. FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, cit., p. 165).

22 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro completo III*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 12-13.

E successivamente aggiunge:

En Cruz y Raya la obra termina con el dúo de la Madre y la Novia, que recitan «Vecinas: con un cuchillito...». En Losada es sólo la Madre quien lo dice. Si esto es así, los añadidos debieron hacerse en los ensayos, puesto que las reseñas recogen, o la aluden, la escena «lírica» final. La obra parece haber sufrido en este punto varios cambios.²³

García-Posada non manca di ricorrere al ricordo di Francisco García Lorca a proposito della chiusa dell’opera, a sua volta ripreso dagli editori Josephs e Allen, ma con diversa intenzione:

Sería útil consignar [...], que una parte mínima del pasaje final que comienza «Vecinas, con un cuchillo...» lo decía antes la Novia, según mi recuerdo, y que la obra terminaba con las palabras puestas en la boca de la Madre: *Que la cruz ampare a muertos y vivos*. Por parecer poco intenso este final, a mi juicio mucho más acertado, Federico se avino a prolongar el breve aludido pasaje, hasta convertirlo en una especie de poema alterno, poco afortunado en mi opinión. Ese final es ya el de la obra, y debe imprimirse así.²⁴

García-Posada censura – e non casualmente a nostro avviso, intendendo suffragare l’idea dell’«hermoso treno final» rispetto alla chiusa plurale a due voci – l’ultima significativa affermazione del fratello di Lorca («Ese final es ya el de la obra, y debe imprimirse así») e aggiunge:

El caso es que fue en Buenos Aires donde, a petición de Lola Membrives (véase el contundente testimonio de su hijo en Pedro Villarejo, *García Lorca en Buenos Aires*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986, p. 129), Lorca decidió trasladar a la Madre todo el parlamento final. Capricho de la

23 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, II, edición y prólogo de Miguel García-Posada, cit., p. 863.

24 FRANCISCO GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, p. 345; affermazione ripresa in FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, cit., p. 170, nota 123.

actriz, el hecho es que el poeta decidió mantenerlo en la versión de Barcelona y así pasó al texto de Losada, por lo que se impone seguirlo, sin que sean de recibo oponer a esta lección razones «interpretativas».²⁵

Sulla questione interviene anche Mario Hernández:

En B [versión de la representación bonaerense de Lola Membrives] y C [edición Cruz y Raya] el personaje que cierra la acción del último cuadro, y por tanto de la tragedia, es la Novia. En D [Losada, 1938] el poeta ha puesto en boca de la Madre la tirada de versos que antes estaba dividida entre las dos mujeres, añadiendo incluso seis versos más, repetitivos, desde *Y apenas cabe en la mano*.²⁶

- 25 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, II, Galaxia Gutenberg, p. 863. Joseph e Allen, dal canto loro, proseguono affermando che: «La edición de Alianza suprime, sin explicación, la intervención de la Novia, dejando todo como un extenso parlamento recitado por la Madre. Mantenemos en nuestra edición el «poema alterno» con la intervención de la Madre y la Novia, no sólo por considerar correctas las ediciones de Cruz y Raya, Aguilar y Losada en este punto, sino porque creemos –como dice Francisco García Lorca– que «ese final es ya el de la obra, y debe imprimirse así». Y lo mantenemos, sobre todo, porque, al hacer alternar a la Novia y a la Madre en el mismo parlamento, Lorca trasciende el tema de la rivalidad entre ellas, y al hacerlas repetir las mismas palabras, dirige la atención de los espectadores o lectores a la trágica ineluctabilidad de los sucesos ocurridos en la obra [...]» (cf. FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, p. 170, nota 123). Non torna, tuttavia, il fatto che i due ispanisti dichiarino di considerare corrette le edizioni Cruz y Raya, Losada e Aguilar, che, come si è visto, sono tutt'altro che identiche nel finale.
- 26 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de Mario Hernández, cit., p. 315. Se da un lato Lorca non avrebbe avuto modo di rivedere la versione dell'opera pubblicata a Madrid dall'amico-editore José Bergamín, dall'altro, l'ispanista ipotizza che il testo che Guillermo de Torre edita postumo per Losada, proveniente da una copia conservata dall'attrice Margarita Xirgu e relativa all'ultima rappresentazione del dramma in vita del poeta, fosse stato a suo tempo rivisto da Lorca: «La edición Losada, por tanto, salvaba algunas deficiencias de la *princeps* madrileña, aparte ofrecer algún breve añadido y varias correcciones [...] Nuevos cambios y adiciones se producen en los parlamentos de Novia y Madre al concluir la obra, a los que ya me he referido. [...] Estas y otras variantes del texto de Losada indican claramente la intervención del poeta. Por ello he seguido esta versión, cotejándola con la de Cruz y Raya, de la que mantengo algunas lecciones» (Ivi, p. 322).

Per quanto la questione non sia al centro del presente lavoro, riteniamo, tuttavia, che l’alternanza delle voci di Sposa e Madre alla fine del dramma sia maggiormente in linea con le altre parti liriche dell’opera: tanto nella scena della ninna nanna, come in quella del canto imeneo, e ancora nel coro dei boscaioli e in quello delle fanciulle/Parche nel terzo atto, così come nell’appassionato dialogo notturno tra Leonardo e la Novia. In tutti questi luoghi del testo, infatti, vi sono motivi lirici ripetuti alternativamente dai diversi personaggi, che prestano le loro voci ad un canto unico, proprio come in un salmo o una litania. Il finale recitato dalla sola Madre dello Sposo esulerebbe dunque, a nostro avviso, dal canone melico che pare sotteso all’intero testo drammatico. Si è peraltro consapevoli che tale scelta, riservando un maggiore protagonismo scenico a tale personaggio femminile, ricade nel contesto *de las tablas* ovvero nell’ambito più specifico della rappresentazione dell’opera. Ricordiamo a questo proposito che, in vita del poeta, due grandi e volitive donne di teatro diedero volto, voce e spirito alla *mater* lorchiana: Lola Membrives e Margarita Xirgu, i cui copioni di scena sono serviti all’allestimento dell’edizione del dramma. Forse basterebbe questo dato a giustificare la censura dell’intervento della Novia, che ne avrebbe ridotto (e sfumato) l’estremo e più drammatico sforzo recitativo. Ma siamo ovviamente nel campo della congettura, che, come si è visto, aleggia su tutta la tradizione testuale della prima grande tragedia di Lorca.²⁷

Ora, la plurale lettura del dramma lorchiano non può che avere una ricaduta sulle singole traduzioni, che, a loro volta – a seconda dell’edizione di riferimento adottata e/o disponibile – seguono una o l’altra versione, riservandosi anche ulteriori interessanti rimaneggiamenti. In questa direzione va la già allusa critica di Menarini quando sollecita da parte del traduttore oggi un lavoro di *collatio* analogo a quello che dovrebbe operare l’editore di un’opera.²⁸

27 A tal proposito non resta che attendere una vera edizione critica di *Bodas de sangre*, ancora *en el tintero*.

28 «Se i traduttori fossero stati conoscitori di Lorca e avessero consultato altre edizioni oltre a quella ritenuta la più comoda, avrebbero potuto evitare certi errori o quantomeno sottolineare incongruenze che, invece, vengono passivamente trasmesse nelle versioni italiane. [...] Ora, non essendo, come si è già chiarito, il testo delle *Obras Completas* né il più autorevole né il più affidabile, il traduttore che voglia realizzare un’operazione seria non avrà altra alternativa che collazio-

Animati da tale spirito, ci è sembrato utile collazionare l'estremo *climax* dell'opera, per vederne la resa nelle diverse traduzioni.

La prima traduzione apparsa in Italia è – come già accennato – la traduzione di Elio Vittorini per Bompiani del 1942. Al termine della breve prefazione al volume si dice che: «*Bodas de Sangre* (*Nozze di sangue*) è stato stampato postumo nella serie delle opere complete curata dalla Editorial Losada (Buenos Aires, 1937-1940)».²⁹

La versione di Vittorini appare nel suo complesso come un adattamento del testo originale a favore di una sua resa più narrativa; un testo pensato più per la lettura che per la messa in scena, come dichiara lo stesso scrittore nell'avvertenza iniziale. Vittorini avvia spesso una sorta di *refundición* del testo, più che una vera traduzione: alcuni passaggi vengono infatti rielaborati in modo assolutamente autonomo e svincolato dall'originale.³⁰ Questo è particolarmente evidente proprio nel finale del dramma, così articolato:

nare le varie versioni del testo che gli interessa e decidere quale selezionare e tradurre sulla base delle giustificazioni formulate dai singoli curatori. In altre parole, il «caso Federico» contamina anche le traduzioni, poiché il traduttore, prima ancora di valutare come rendere o ricreare i testi in altra lingua, deve necessariamente discernere su quale versione operare, dal momento che ne ha sempre più di una a disposizione» (PIERO MENARINI, *op. cit.*, pp. 129-130).

29 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1942, p. 9.

30 A ciò fa riferimento anche Londero in un recente contributo sulla traduzione vittoriniana di *Bodas de sangre*, in cui afferma che Vittorini «cultore del dialogo maieutico e “teatrale” nella sua narrativa, opta per un teatro per così dire “narrante”, da leggere, poiché – afferma –, «una volta scriver drammi e commedie [corrispondeva] anche allo scriver romanzi di oggi», cioè a «raccontare». Un teatro, dunque, da fruire più nella sua componente verbale che in quella spettacolare, e con il più intellettuale dei sensi: la vista. Del resto, la parola teatrale non è forse visiva e iconica, per suo stesso statuto? [...] la strategia traslativa di Vittorini tende dunque, per così dire, a fluidificare il testo di partenza, spesso snellendolo, [...] con un gioco sapiente di tagli, inversioni e più rade aggiunte, [...]» (cfr. RENATA LONDERO, *Vittorini e García Lorca: 'Nozze di sangue' (1941-1942)*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 116 e 123). Su Vittorini traduttore di opere teatrali si veda anche: MARÍA LUISA TOBAR, *La traducción de autor. Elio Vittorini, traductor de obras teatrales españolas*, in *La traducción en las artes escénicas*, edición de Pilar Martino Alba, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 111-125.

MADRE
FIDANZATA
MADRE

Sempre, sempre è la croce!
Protegga morti e vivi!
Con un coltello, vicine,
i due uomini dell’amore
si uccisero nella notte.
Era un destino segnato!
E sta appena nella mano,
ma penetra affilato,
dove trema l’attorta
radice oscura del grido.
Quasi non sta nella mano,
un pesce che non ha scaglie,
un pesce che non ha fiume,
pure, in un giorno segnato,
con esso due uomini duri
s’acquietano, gialle le labbra,
si tolgono la vita!

(Le *DONNE* piangono, inginocchiate)³¹

L’alternanza tra le due voci femminili nonché la riproposizione metodica dei versi, come in una tragica ninna-nanna, che caratterizza il testo lorchiano, perde vigore e dinamismo nella versione del traduttore, che opta per un appiattimento, indubbiamente eccessivo, dell’originale, come sottolinea anche Londero:

E se, per concludere, si getta l’occhio sul lamento delle protagoniste davanti ai corpi illividiti dei due «hombres del amor» (p. 166), su cui cala il sipario di *Bodas de sangre*, si deve constatare che Vittorini – pur ricuperando la metrica e il ritmo originali – indulge troppo nei colpi di scure, accorpando in un unico intervento le battute della Madre e della Sposa, sebbene la sua «attorta / radice oscura del grido» (p. 855) ben si abbini alla «enmarañada / [...] oscura raíz del grido» (p. 166) con cui culmina il compianto sgomento e trasognato delle donne lorchiane.³²

31 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, a cura di Elio Vittorini, cit., pp. 169-170.

32 Cfr. RENATA LONDERO, *op. cit.*, p. 128. Va sottolineato che tale accorpamento finale è in parte motivato dal testo soggiacente (l’edizione Losada), che prevede-

La traduzione di Valentini³³ è preceduta anch'essa da una breve nota biografica sull'autore con rapidi accenni alle sue opere principali, e seguita da un'indicazione relativa alla rappresentazione, poi sospesa, del dramma da parte della compagnia diretta da Bragaglia nel maggio del 1939, con l'elenco degli attori. Il testo di Valentini fluisce come una sorta di dramma rusticano, acquistando in colloquialità teatrale, ma perdendo le oscure vibrazioni del testo lorchiano, che vengono a tratti neutralizzate.³⁴ Per quanto riguarda l'epilogo, anche Valentini – seguendo l'edizione bonaerense – chiude la tragedia con il monologo della madre, e con l'arbitraria ripresa finale del coro delle vicine che pregano e piangono in ginocchio, come a voler chiudere l'opera lasciando nell'aria l'eco monotono di una litania funebre:

LA SPOSA

LA MADRE

Che la croce protegga i morti e i vivi.

Con un coltello

con un piccolo coltello

in un giorno qualunque,

tra le due e le tre

due uomini si sono ammazzati,

con un coltello

con un piccolo coltello

che entra tutto in una mano.

Ma che penetra sottile

per le carni intimorite

e che si ferma nel punto

dove trema confusa

l'oscura radice del grido.

E questo è un coltello

che entra tutto in una mano;

va il solo intervento finale della madre, e non dunque attribuibile interamente alla volontà di riscrittura di Vittorini.

33 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, traduzione di Giuseppe Valentini, «Il dramma», a. XIX, n. 410-411, 1943, pp. 29-44.

34 Il testo è poi punteggiato da alcune errate trasposizioni lessicali come, ad esempio, «segatori» per «mietitori», «cuna» invece di «culla» (p. 31), o trivializzazioni dell'*entramado* metaforico lorchiano, come nel seguente esempio: «y el otro me mandaba ciento de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita» con «l'altro mi mandava cento impulsi che mi impedivano di andare e mi lasciavano nuda con le mie ferite di povera donna arsa» (p. 44).

Così in un giorno qualunque
tra le due e le tre
con questo coltello
due uomini restano stesi
con le labbra gialle.
Entra tutto in una mano il coltello,
ma penetra freddo
per le carni intimorite.
E lí si ferma, nel punto
dove trema confusa
l’oscura radice del grido.
(*le vicine, inginocchiate al suolo, piangono*)
Dolce croce
dolci chiodi
dolce nome di Gesù.

La traduzione più conosciuta e diffusa dell’opera nel panorama italiano è senza dubbio quella curata da Vittorio Bodini per Einaudi, all’interno del volume sul teatro lorchiano e poi ripubblicata in volume singolo. Nella prefazione, al di là delle preziose considerazioni critiche e interpretative sulla complessità del teatro di García Lorca, non vi sono indicazioni circa il testo fonte. Bisogna attendere l’*Avvertenza alla quarta edizione*, pubblicata nel 1968, per avere il conforto di tale indicazione e per sapere che Bodini aveva infine accolto il suggerimento dell’amico Macri:

La presente edizione è condotta sull’edizione a cura di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1962², che è notevolmente corretta e accresciuta rispetto alla bonaerense di Guillermo de Torre (Losada, Buenos Aires, 1949³), che era l’unica esistente allorquando affrontammo per la prima volta la traduzione del teatro lorchiano. L’edizione di A. del Hoyo si basa sui manoscritti originali in possesso della famiglia Lorca o su inediti fededegni, mentre quella di Buenos Aires, benché non vi siano citate le fonti, dovette esser condotta su copioni di scena, tanta è la quantità di varianti, addizioni e eliminazioni, di cui a nostra volta abbiamo tenuto conto, con grandissimo beneficio del testo.³⁵

35 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini,

La versione di Bodini rispetta complessivamente il carattere visionario e tellurico del dramma, ed ha il suo picco nelle parti poetiche, al di là di qualche ingenuità o abbaglio lessicale³⁶ e di una patina linguistica che oggi percepiamo a tratti come antiquata o desueta.³⁷

Se ci concentriamo sul finale del dramma, assistiamo al protagonismo delle due donne della tragedia nel – prima concitato e poi salmodiato – epilogo a due voci (pp. 69-70):

MADRE

Che la croce protegga i morti e i vivi.
Vicine, con un coltello,
con un coltellino,
in un giorno di festa, fra le due e le tre,
si uccisero i due uomini dell'amore.
Con un coltello,

Torino, Einaudi, 1968⁴ (seconda ristampa), p. XXI. A dispetto di quanto dichiarato in tale prefazione, non si notano cambiamenti sostanziali tra le due versioni di *Bodas de sangre*, soprattutto per quanto riguarda il finale dell'opera, che rimane inalterato.

- 36 Si veda ad esempio la facile confusione tra *azófar* e *aljófar*: «MADRE (seria) Le porterò gli orecchini di perle, che sono antichi, e tu le comprerai...» // «MADRE (seria) Le llevaré los pendientes de azófar, que son antiguos, y tú le compraras...»; o la distribuzione dei turni di battuta tra SPOSA e DOMESTICA alla fine del I Atto (p. 28: «SPOSA Tacì! Maledetta la tua lingua. (Si ode il galoppo d'un cavallo). Guarda, affacciati! Era lui? DOMESTICA (alla finestra) Proprio lui!». L'originale, così come riportato da tutte le edizioni, legge invece: «NOVIA: ¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua! (*Se siente el ruido de un caballo.*) CRIADA (*En la ventana.*) Mira, asómate. ¿Era? NOVIA ¡Era!».
- 37 Anche Menarini la definisce «ottima quanto vetusta traduzione» (PIERO MENARINI, *op. cit.*, p. 125). Esempi di tale carattere linguisticamente datato del testo, li vediamo nella forma sdrucchiola e inconsueta «addormiti» della ninna nanna del primo atto (pp. 17-18 e 21-22); così come nell'uso colloquiale della particella pronominale “ci” nelle battute del Padre («Ci ho una spina nel cuore» p. 24) e della Madre («Ci ho nel petto un grido sempre teso» p. 41), quasi a voler dare una patina di dialettale familiarità che tuttavia manca nel testo lorchiano, linguisticamente neutrale. Un ulteriore contributo al Bodini traduttore lo offre Giuseppe Tavani (GIUSEPPE TAVANI, *Bodini traduttore*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Atti dei convegni di Roma-Bari-Lecce 1980, Roma, Congedo, 1984, pp. 287-296). Più critica la recensione di Mario di Pinto (cfr. MARIO DI PINTO, Recensione a: FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952, «Filologia romanza», I, 1, gennaio-marzo 1954, pp. 109-112).

	con un coltellino che lo contiene una mano, ma che penetra sottile fra le carni stupite, e si ferma nel punto dove impigliata trema l’oscura radice del grido.
SPOSA	E questo è un coltello, un coltellino che lo contiene una mano; pesce senza squame né fiume, perché in un giorno di festa, fra le due e le tre, restino due uomini rigidi con le labbra gialle.
MADRE	E lo contiene una mano, ma penetra gelido dentro le carni stupite, e lí si ferma, nel punto dove impigliata trema l’oscura radice del grido.

Le vicine, inginocchiate a terra, piangono.

Come la traduzione di Bodini anche quella offerta da Macrì risulta ugualmente connotata linguisticamente.³⁸ Anche in questo caso troviamo la scansione finale a due voci, con una differenza, come di seguito riportato (p. 625):

SPOSA	Che la croce protegga morti e vivi.
MADRE	Vicine: con un coltello, con un piccolo coltello, un giorno destinato, tra le due e le tre, s’uccisero i due uomini dell’amore. Con un coltello, con un piccolo coltello

38 Forme come «MADRE: Per che fare?»; oppure «MADRE: E quell’uomo non torna. E se ritorna, gli è solo per piantargli una palma sul cadavere [...]» (p. 581) sono riflessi di una patina linguistica che sembra stridere con il linguaggio neutro e privo di inflessioni dell’originale.

che sta appena in una mano,
ma che penetra sottile
nelle carni atterrite
e si ferma nel luogo
dove trema in groviglio
l'oscura radice del grido.

SPOSA
E questo è un coltello
un piccolo coltello
che sta appena in una mano,
pesce senza scaglie né fiume,
perché un giorno destinato, tra le due e le tre,
con questo coltello
due uomini forti restino al suolo
con le labbra illividite.

MADRE
E appena sta nella mano,
ma che penetra freddo
nelle carni atterrite,
e lì si ferma, nel fuoco
dove trema in groviglio
l'oscura radice del grido.

Le vicine, inginocchiate a terra, pregano.

Come si è appena visto è la Sposa e non la Madre a rispondere al breve coro delle Donne, dando inizio al *planctus* materno. La lettura interpretativa della *acotación* finale, in cui Macrì legge «pregano» per *lloran*, sembra voler porre l'accento proprio sul ritmo da salmo delle battute finali del dramma.

La traduzione successiva, in ordine cronologico, è quella di De' Paoli³⁹ – edizione pregiata limitata a pochi esemplari – e corredata da una *Nota alla traduzione* in cui il traduttore ne spiega le motivazioni e lo spirito. Pur non facendo esplicito accenno all'edizione maneggiata, riteniamo opportuno riprodurne alcuni stralci, sia per l'interesse che offre in relazione alle problematiche specifiche della tra-

39 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue. Tragedia in tre atti e sette quadri con le musiche di EG. Lorca*, traduzione di Domenico De' Paoli con sette litografie originali di Adriano Oliva di Urbino, Istituto Statale d'Arte per la decorazione e illustrazione del libro, Fabriano, Cartiere Miliani, 1961.

duzione teatrale, sia per la difficile reperibilità del testo, cui accennava lo stesso Menarini.⁴⁰

Una nuova traduzione della tragedia di Federico García Lorca può sembrare superflua: ma una recente lettura di altre versioni italiane ci ha confermato l’impressione che, di solito, i traduttori – e sia detto senza voler contestare i meriti loro – dimenticano che un testo per la rappresentazione è destinato, prima ancora di essere letto, a essere «ascoltato». Preoccupato della forma da dare al lavoro in una nuova lingua, il traduttore dimentica la scena e l’azione e, ciò che più importa, il tono e il gesto dei personaggi. Al testo originale toglie così quella «carica» e quella «tensione» che costituiscono la vitalità e la ragion d’essere d’ogni lavoro teatrale, si tratti di autori classici o di autori moderni. Riprendendo la tragedia di Lorca, si è voluto tentare una traduzione che, rispondendo agli indispensabili requisiti di fedeltà, conservasse quel tono di *dialogo vivo*, quella plasticità evocativa che costituiscono uno dei pregi essenziali del testo originale. Se il risultato risponda all’ideale vagheggiato, lo diranno gli attori e il lettore. [...] Ci sembrò che la soluzione più indicata fosse quella di una traduzione che *ricalcasse*, per così dire, il «ritmo» dell’originale e riproducesse, con la maggior fedeltà possibile, le sonorità e le cadenze del testo spagnolo. A questo criterio ci siamo attenuti, anche dove questa specie di «ricalco ritmico» ha comportato qualche licenza: un verso tronco che nella traduzione è diventato piano, uno piano diventato sdrucchiolo. Licenze del genere, però, non raggiungono il numero di venti in tutto il lavoro. Un’altra libertà si è permessa il traduttore, e di questa è necessario far cenno. Il dialogo della *Luna* e della *Mendicante*, e quello della *Fidanzata* con *Leonardo* nel primo quadro del terzo atto, nell’originale sono in versi. Data la situazione drammatica, una traduzione rigorosamente in versi avrebbe probabilmente smorzato la «carica» del dialogo. Si è preferito, perciò, tradurre le due scene in

40 «L’unica notizia, confusa, riguardante questa traduzione è desunta da: Ubaldo Bardi, *Materiali per una bibliografia italiana di F.G.L.*, Istituto Universitario di Bergamo, 1981, p. 53» (cfr. PIERO MENARINI, *op.cit.*, p. 131, nota 41).

prosa, conservando una sensibile «cadenza» che non è ancora verso, ma ricorda quella dell'originale.⁴¹

Nella resa dell'epilogo il traduttore riproduce la soluzione bivo-cale:

MADRE	Che la croce protegga i morti e i vivi. Vicine, con un coltello, con un coltellino, in un giorno fissato, fra le due e le tre, si ammazzarono i due uomini dell'amore. Con un coltello, con un coltellino che appena sta nella mano, ma che penetra sottile nelle attonite carni e si ferma nel punto dove trema ritorta l'oscura radice del grido.
SPOSA	E questo è un coltello un coltellino che appena sta nella mano; pesce senza squame né fiume, perché in un giorno fissato, fra le due e le tre, per questo coltello si calmassero due uomini duri con le labbra gialle.
MADRE	E appena sta nella mano, ma penetra freddo nelle attonite carni e lì si ferma, nel punto dove trema ritorta l'oscura radice del grido. ⁴²

Le vicine, inginocchiate, piangono.

41 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, traduzione di Domenico De' Paoli, cit., pp. 92-93.

42 Ivi, pp. 86-87.

Di due decenni più tarda è la versione di Soriano – Polidori,⁴³ che offre una traduzione con testo a fronte basata sull’«eccellente edizione ventesima» delle *Obras Completas* di Lorca (Madrid, Aguilar, 1977).⁴⁴

Ad uno sguardo complessivo, questa traduzione a quattro mani è quella che privilegia maggiormente la scansione metrica delle parti liriche dell’opera. Il *romancillo*/ninna nanna del secondo quadro del primo atto, viene reso abilmente, nel pieno rispetto del ritmo eptasillabico e dell’assonanza a-a, riuscendo a restituire la dimensione di fluida musicalità popolare dell’originale.⁴⁵ Lo stesso avviene per il canto epitalamico dove alla frammentazione in più voci distinte corrisponde una percettibile unità melodica grazie al rispetto dell’assonanza. Se pur risulta meno convincente il monologo lirico della Lu-na nel terzo atto, dove il ritmo ottosillabico *romanceril* dell’originale viene a tratti inspiegabilmente tradito, il discorso assonanzato della Mendica scorre con naturale fluidità, così come avviene per il coro plurale dei taglialegna e per il tragico e passionale dialogo tra la Sposa e Leonardo. Il finale riprende la scansione a due voci, mantenendo, ove presente, l’assonanza in i-o dell’originale:

SPOSA	Che la croce protegga morti e vivi.
MADRE	Vicine; con un coltello, con un coltellino, in un giorno destinato, tra le due e le tre, s’ucciser i due uomini dell’amor. Con un coltello, con un coltellino, che sta appena nella mano,

43 Il volume, come si è detto all’inizio, è privo di ISBN. Se ne conserva un esemplare presso la Biblioteca Universitaria di Urbino.

44 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, in María Enriqueta Soriano, Ermilio Polidori, *Rilettura di Federico García Lorca*, Roma, Libera Università Internazionale di Studi Sociali, Gennaio 1980, p. LII.

45 Bodini era riuscito a contenere lo sforzo ritmico della filastrocca in un susseguirsi di senari, rinunciando, tuttavia all’assonanza. Lo stesso fa, pur con qualche aggiustamento Clementelli; dal canto suo Vittorini rimodula il passaggio prestandogli un ritmo ulteriormente sincopato; mentre nelle versioni di Valentini, Macrì e Pittarello la resa della cantilena fatale e misteriosa delle due donne risulta di minor efficacia.

SPOSA
ma che penetra appuntito
nelle carni esterrefatte
e che si ferma in quel sito
dove trema avviluppata
l'oscura radice del grido.
E questo è un coltello,
un coltellino,
che sta appena nella mano;
pesce senza squame e rio,
perché in un giorno destinato, tra le due e le tre,
questo coltellino
lasci due uomini rigidi
e con il volto ingiallito.
MADRE
E sta appena nella mano,
ma penetra intirizzito
nelle carni esterrefatte
e lì si ferma, in quel sito
dove trema avviluppata
l'oscura radice del grido.⁴⁶

Le vicine, inginocchiate per terra, piangono.

Nell'edizione curata da Elena Clementelli per Newton Comp-ton non si forniscono indicazioni specifiche sul testo fonte utilizzato. Solo al termine della bibliografia, che raccoglie unicamente le prime edizioni delle opere teatrali lorchiane, si afferma che:

In ogni caso l'Editorial Aguilar di Madrid ha sempre costantemente aggiornato l'edizione delle *Obras Completas* curata da Arturo del Hoyo, dalla prima del 1954 in un volume unico alla XXII del 1986 in tre volumi (ristampa 1989 «edición del cincuentenario»), che come tale va considerata l'unica pubblicazione in grado di offrire un corpus veramente esauriente dell'opera lorchiana. «Incompleta» invece (anche se ha avuto il merito di pubblicare per la prima volta alcune opere teatrali di Lorca) l'edizione di *Obras completas* curata da Guillermo de Torre per Losada di Buenos Aires, la cui prima

46 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, in María Enriqueta Soriano, Ermio Polidori, cit., pp. 86-87.

edizione in sette volumi si ebbe nel 1938 con l’aggiunta di un ottavo volume nel 1946; le successive numerose ristampe non ne hanno mai mutato il carattere «antologico» di fondo e il testo a volte risulta anche poco attendibile tipograficamente.⁴⁷

Nella sua versione Clementelli utilizza un registro, a nostro avviso, eccessivamente colloquiale e ‘modernizzato’ che stride con un dramma ambientato nella Spagna rurale degli anni ’30.⁴⁸ L’epilogo dell’opera viene così reso (p. 387):

SPOSA	Che la croce protegga morti e vivi.
MADRE	Vicine: con un coltello, un piccolo coltello, in un giorno speciale, fra le due e le tre, si uccisero i due uomini dell’amore. Con un coltello, un piccolo coltello che entra appena nella mano, ma che penetra sottile dentro le carni sorprese e che si ferma nel punto dove trema aggrovigliata l’oscura radice del grido.
SPOSA	E questo fa un coltello, un piccolo coltello che entra appena nella mano; pesce senza squame o fiume, perché in un giorno speciale, fra le due e le tre, con questo coltello due forti uomini giacciono con le labbra illividite.

47 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, in *Tutto il teatro*, traduzione di Elena Clementelli, Roma, Newton Compton, 1993.

48 Si vedano ad esempio i seguenti passaggi all’inizio dell’opera: «MADRE: [...] E questo proprio no! Acc...! Questo assolutamente no! Perché li dissotterro con le mie stesse unghie e da sola li spiaccico contro il muro» (p. 346); oppure «MADRE: [...] Su, su, sei già troppo grande per gli sbacucchiamenti» (p. 347). Tali espressioni entrano in conflitto con forme invece più desuete, come «figliolo», e auliche come «tridenti delle aie» (p. 345).

MADRE

Entra appena nella mano,
eppure penetra freddo
dentro le carni sorprese,
e lì si ferma, nel punto
dove trema aggrovigliata
l'oscura radice del grido.

(*Le Vicine, inginocchiate per terra, piangono*).

Infine, l'ultima edizione italiana in ordine di tempo del capolavoro lorchiano è quella pubblicata per Marsilio nel 2013. La curatrice Elide Pittarello, nella «Nota al testo e del traduttore», fa confluire una sintesi dell'intricata storia editoriale dell'opera con le ragioni di una nuova traduzione, indicando quale sia il proprio testo fonte, pur non esplicitando le motivazioni di tale scelta:

Le edizioni spagnole di questa tragedia sono numerose. Fra tutte ho scelto di tradurre la seguente: Federico García Lorca, *Bodas de sangre*. Tragedia en tres actos y siete cuadros, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 2012, III ed. aggiornata.⁴⁹

Prosegue poi fornendo considerazioni esegetiche sull'opera e sulla sua trasposizione in italiano, individuandone anche i limiti:

La sua è dunque una poesia del linguaggio primigenio, incline a indagare con stupore le cose di ogni giorno, consegnate a una sintassi scarna, propria di un discorso oracolare che compensa l'arcano dei rapporti di senso con limpide evidenze musicali, quasi che gli accordi ritmici fossero i preliminari sonori di una semantica al di là da venire. Ma è proprio in quella soglia del suono che poeticamente si espande in calcolate tessiture melodiche dove la traduzione subisce le maggiori perdite, legata com'è a costellazioni di oggetti che non ammettono sostituti. Un olivo in spagnolo è tale anche in italiano, ma se il femminile *plata* corrisponde all'argento e il

49 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, cura e traduzione di Elide Pittarello, Venezia, Marsilio, 2013, p. 73.

maschile *mantel* alla tovaglia, il prezzo che si paga in poesia è alto. Non ci resta, a volte, che la regolarità metrica dei versi, e anche questa con inevitabili eccezioni. Per fortuna molte altre intese sono state possibili e confido che il risultato sia una rinnovata forma di sopravvivenza dell’originale, un’altra tappa nella storia della sua vitalità.⁵⁰

Preso come riferimento l’edizione di Mario Hernández, la traduzione di Pittarello presenta alcune divergenze rispetto alle altre versioni italiane dell’opera in circolazione⁵¹. Anche per ciò che riguarda il finale assistiamo a un cambiamento, in quanto la chiusa è tutta nella voce della madre:

SPOSA	Che la croce protegga i morti e i vivi.
MADRE	Vicine: con un coltello, con un coltellino, in un giorno speciale, fra le due e le tre, si uccisero i due uomini dell’amore. Con un coltello, con un coltellino che sta a malapena in mano, ma che penetra fine nelle carni stupite, e si ferma nel punto in cui trema aggrovigliata

50 Ivi, p. 74.

51 Nell’atto II, quadro I, lo scambio di battute conclusivo tra Sposo e Sposa prima di avviarsi alla celebrazione delle nozze, risulta come segue: «SPOSO Io ho forza nelle braccia. Ti abbraccerò per quarant’anni di fila. SPOSA (Drammatica, prendendolo per il braccio) Presto andiamo! Prendiamo i carri e i cavalli! che ormai è sorto il sole» (p. 161). Nelle principali edizioni spagnole (Aguilar, Cátedra, Galaxia-Gutenberg) la scena è invece così riportata: «NOVIO Yo tengo fuerza en los brazos. Te voy a abrazar cuarenta años seguidos. NOVIA (Dramática, cogiéndole del brazo) ¡Siempre! PADRE ¡Vamos pronto! ¡A coger las caballerías y los caros! Que ya ha salido el sol». L’edizione di Hernández legge invece la scena eliminando dall’intervento della Novia l’avverbio temporale, carico di funesti presentimenti, per sostituirlo con la successiva battuta del genitore, che quindi non interviene affatto: «NOVIO Yo tengo fuerza en los brazos. Te voy a abrazar cuarenta años seguidos. NOVIA (Dramática, cogiéndole del brazo) ¡Vamos pronto! ¡A coger las caballerías y los carros! Que ya ha salido el sol».

l'oscura radice del grido.
E questo è un coltello,
un coltellino
che sta a malapena in mano;
pesce senza squame né fiume,
perché in un giorno speciale, fra le due e le tre,
con questo coltello
restino due uomini duri
con le labbra gialle.
E sta a malapena in mano,
però penetra freddo
nelle carni stupite
e lì si ferma, nel punto
in cui trema aggrovigliata
l'oscura radice del grido.

(Le Vicine, inginocchiate per terra, piangono).

Se viste in parallelo, le otto versioni italiane di *Bodas de sangre* offrono interessanti spunti di riflessione anche sulla resa lessicale del testo lorchiano, sebbene il passaggio finale risulti essere tra i meno linguisticamente complicati dell'opera..

La rivelazione del momento esatto della tragedia («en un día señalado») diviene, ad esempio, un giorno «segnato» dalla sorte in Vittorini (che omette però la precisa indicazione oraria) e un giorno «destinato» in Macrì e Soriano – Polidori, che suggeriscono in tal modo l'inesorabilità del gesto nello spazio e nel tempo; lettura che si fa ancor più evidente nel termine «fissato» scelto da De'Paoli. In Valentini, invece, si perde totalmente il carattere premonitorio, dato che la tragedia si consuma «in un giorno qualunque», cui fanno da contrappunto le versioni di Clementelli e Pittarello che sottolineano il carattere di straordinarietà del momento, preferendo l'attributo «speciale». Tale accezione, che colloca l'importanza del giorno su un piano cronologico preesistente, la troviamo ulteriormente accentuata in Bodini, che legge «in un giorno di festa», alludendo, presumibilmente, alla data del famigerato “crimen de Níjar” da cui Lorca attinse ispirazione e che si consumò il 22 luglio del 1928: una domenica. Una duplice festività (nuziale e domenicale), dunque, che si volge in cupa tragedia.

L'allusione al ruolo imprescindibile della passione, movente del gesto di sangue ed esplicitata dalla caratterizzazione delle due vittime

come «uomini dell’amore», viene cassata nella versione di Valentini. La ridotta dimensione dell’arma – sottolineata dall’uso del diminutivo («cuchillito») e dal verbo *cabe* –, rispetto alla mano che lo afferra e lo «contiene» (Bodini), quasi nascondendolo, viene resa correttamente con «sta» da Vittorini, Macrì, De’ Paoli, Soriano – Polidori e Pittarello, laddove Valentini e Clementelli preferiscono il meno efficace verbo «entra». Anche l’attributo «fino», riferito alla lama «sottile» (Valentini, Bodini, Macrì, De’ Paoli e Clementelli) e «affilata» (Vittorini) dell’arma, dà spazio a diverse letture: Soriano – Polidori pur di mantenere il ritmo assonante in i-o scelgono l’aggettivo «appuntito», che limita, tuttavia, l’efficacia del fendente, il suo taglio mortale. Anche la scelta dell’aggettivo «fine» di Pittarello, pur aderendo al suono del termine originale, non ne coglie la reale consistenza.

Il perfetto sintagma lorchiano «por las carnes asombradas» scompare poi totalmente in Vittorini. Lo stupore corporeo di fronte all’inaspettata velocità e inesorabilità mortale del gesto, viene reso in diversi modi, non solo nella percezione dell’aggettivo ma anche della preposizione, che intensifica la penetrazione della lama: se Bodini e Pittarello leggono rispettivamente «fra / nelle carni stupite», De’ Paoli sceglie «attonite carni» mentre Soriano – Polidori optano per «carni esterrefatte»; Clementelli preferisce «sorpresa» e Valentini propone, invece, «per le carni intimorite», suggerendo una connotazione esplicitamente negativa, ulteriormente ribadita da Macrì con l’aggettivo «atterrite».

Il luogo esatto della ferita («sitio») diviene maggioritariamente il «punto»; uniche voci discordanti quella di Macrì, che sceglie una doppia versione: «luogo» e, più oltre, «fuoco»; e la lezione di Soriano – Polidori che, per ragioni eufoniche, scelgono l’assonante «sito».

Se «la oscura raíz del grito» non riserva particolari varianti nelle otto traduzioni italiane (escludendo l’inversione vittoriniana «radice oscura del grido»), più variegata e complessa si offre la resa del sintagma verbale ad essa relativo: la visione del luogo oscuro e profondo in cui l’eco della tragedia «tiembla enmarañada», viene resa con diverse scelte aggettivali. Se infatti il verbo *temblar* non pone problemi e da tutti viene tradotto con «tremare», meno immediata è la resa del come. La radice a cui rimane impigliato l’estremo urlo di un dolore reciso d’improvviso dalla morte e dal silenzio, appare «attorta» in Vittorini (scelta, a nostro avviso, elegante), tremando altrove, «confusa» (Valentini), «ritorta» (De’ Paoli), «avviluppata» (Soriano –

Polidori), «aggrovigliata» (Clementelli, Pittarello), «in groviglio» (Macrì). Bodini scioglie il groviglio optando per la forma «dove impigliata trema» che anche nell'inversione aggettivo-verbo, accentua il senso di inestricabilità del destino.

Ancora due sono i luoghi dell'epilogo che hanno generato diverse letture. Da un lato la metafora guizzante e metallica del coltello-pesce, e dall'altro quella dei cadaveri dei due tragici *varones*. Nel primo caso l'interesse è dato dal fatto che l'immagine del «pesce senza squame né fiume», presente in Bodini e con qualche minima variante anche in De' Paoli, Clementelli e Pittarello, cade in Valentini. Soriano – Polidori optano per rendere fiume con «rio», sempre nel rispetto dell'assonanza, mentre Macrì, dal canto suo, preferisce il forse meno poetico «scaglie» per «squame», scelto anche da Vittorini, che però sdoppia il verso, attribuendo alla frase il ritmo pausato e risonante di un'atmosfera luttuosa, di un rintocco a morto: «un pesce che non ha scaglie / un pesce che non ha fiume».

Il *rigor mortis*, che sopraggiunge dopo che il coltello minuto, affilato e «frío»⁵² impone che lo Sposo e Leonardo «se queden dos hombres duros / con los labios amarillos», è reso in modo diverso da ciascun traduttore. Partendo dalla versione più letterale e rispettosa dell'originale troviamo Bodini e Pittarello (pur nell'alternanza della scelta dell'aggettivo «rigidi», «duri»); successivamente si collocano Valentini, che tuttavia con il participio «stesi» attenua la connotazione di durezza dei corpi, e De' Paoli, che sceglie l'ancor più blando «si calmassero»; Soriano – Polidori, mossi dal rispetto ritmico, optano per «il volto ingiallito», oltre ad un ribaltamento sintattico che fa dei due uomini il complemento oggetto e non più il soggetto della frase; a un livello di ulteriore allontanamento dall'originale troviamo Macrì e Clementelli che optano entrambi per il cambio cromatico delle labbra, «illividite» per «gialle» esplicitando la morte dei due uomini «forti» (alludendo più al vigore che al rigore corporeo), attraverso la loro definitiva posizione («restino al suolo», «giacciono»). Un caso a sé è la versione di Vittorini che, pur mantenendo i valori di durezza e cromia dei due cadaveri, ne sottolinea la morte attraverso

52 «Freddo» per la maggior parte di traduttori, ma «gelido» in Bodini e «intirizzito» in Soriano – Polidori che, sempre per questioni metriche, umanizzano il mortifero oggetto.

il verbo «s’acquietano» (che pare riverberare sui due uomini quel senso di pace inesorabile e di rassegnata solitudine, che avvolge la conseguente litania funebre delle donne) e l’interpolazione della frase esclamativa finale «si tolgono la vita!».

Come si può vedere, l’epilogo di *Bodas de sangre* non solo è declinato in una doppia versione (sulla base dell’edizione originale di riferimento), ma si rifrange in una pluralità di voci, ciascuna con il proprio originale timbro e intonazione, che chiarisce quanto sia personale, perfettibile e assolutamente non definitivo il trasferimento di un testo da una all’altra lingua.

Anche l’attacco del dramma presenta una discrepanza rispetto al resto del testo, che Vittorini risolve a favore di un uniforme *tuteo* tra Sposo e Madre. Si tratta delle prime battute dell’opera in cui il Nuvio si rivolge alla Madre senza utilizzare l’abituale pronome di cortesia di terza persona (*usted*) come fa invece nel resto dell’opera: «NOVIO: ¿Quieres algo? [...] Déjalo. Comeré uvas. Dame». Guillermo de Torre aveva emendato la stridente oscillazione, uniformando le due frasi all’uso corrente. In tal modo intervengono anche gli editori dell’edizione Cátedra. Nelle traduzioni italiane assistiamo a un ventaglio di scelte. Vittorini, appunto, usa nella comunicazione tra figlio e madre un “tu” generalizzato; Valentini preferisce uniformare usando il pronome di seconda persona plurale “voi”; Bodini e Macrì mantengono il “tu” iniziale per poi volgerlo in un “voi”; De’ Paoli privilegia il “voi”, tralasciando per errore, il “tu” nella sola seconda battuta («FIDANZATO: Volete altro? [...] Lascia. Mangerò uva. Dammi il coltello»); Clementelli mantiene il “tu” iniziale trasformandolo poi in un “lei”, che tuttavia suona poco convincente rispetto al tradizionale “voi”; Pittarello applica in tutto il testo il pronome di seconda persona plurale, motivando in nota la scelta.⁵³

Riassumendo *Nozze di sangue* si rifrange nel panorama editoriale delle traduzioni italiane in una pluralità di versioni, che risponde

53 «Secondo l’uso delle comunità contadine, nell’intera *pièce* il figlio si rivolge alla madre dandole del voi, una forma di rispetto analoga a quella della terza persona pronominale spagnola *Usted*. Questa frase e la successiva, in cui il personaggio impiega invece il tu, costituiscono un’anomalia che nella traduzione viene emendata» (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Nozze di sangue*, cura e traduzione di Elide Pittarello, cit., p. 253).

non solo a un diverso grado di resa e interpretazione del testo fonte, ma alla stessa variabilità del modello di riferimento. Ci troviamo infatti di fronte alla paradossale situazione secondo cui tutti gli editori moderni dell'opera (da Arturo del Hoyo a García Posada, passando per Hernández e Josephs e Allens) sottolineano la maggiore autorevolezza del testo bonaerense rispetto a quello madrileno, ma, pur dichiarando di seguire la versione offerta da Guillermo de Torre – della quale emendano gli errori più grossolani – approdano ad esiti piuttosto diversi. Tali divergenze ricadono a loro volta sul lavoro dei traduttori, che attingono l'opera da edizioni distinte, come la seguente tabella riassume:

Traduzione:	Edizione di riferimento:	Voci dell'epilogo:
Vittorini (1941/1942)	<i>Obras Completas</i> di Losada (1939-1940)	Solo MADRE
Valentini (1943)	<i>Obras Completas</i> di Losada (1939-1940)	Solo MADRE
Bodini (1952/1968)	<i>Obras Completas</i> di Losada (1949)/ <i>Obras Completas</i> di Aguilar (1962)	MADRE/NOVIA
Macrì (1952-)	<i>Obras Completas</i> di Losada (1938)/ <i>Obras Completas</i> di Aguilar (1954)	MADRE/NOVIA
De' Paoli (1961)	<i>Obras Completas</i> di Aguilar (1954?)	MADRE/NOVIA
Soriano – Polidori (1980)	<i>Obras Completas</i> di Aguilar (1977)	MADRE/NOVIA
Clementelli (1993)	<i>Obras Completas</i> di Aguilar (1986)	MADRE/NOVIA
Pittarello (2013)	Alianza (2012)	Solo MADRE

In conclusione, possiamo affermare che *Bodas de sangre*, tanto nella sua primaria gestazione, come nella sue aggrovigliate e a tratti enigmatiche vicissitudini testuali, drammatico-rappresentative e filologico-traduttive, ci riserva ancora profonde emozioni, dischiudendo inaspettati orizzonti. Attraverso questo dramma Federico García Lorca trafigge il nostro mondo con l'eco di passioni mai sopite, che, come improvvisate *banderillas*, lacerano, colorate e vibranti, la dura e attonita pelle dell'esistenza, facendola brillare di sangue, sudore e vita. E allora davvero possiamo dire con il poeta: «¡Como un toro, la boda / levantándose está!».⁵⁴

54 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, atto II, quadro I.

**«La sfida surrealista»
Considerazioni intorno
all'Antologia dei surrealisti spagnoli
di Vittorio Bodini**

Ida Grasso

(Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

0. Tentare un bilancio complessivo della fortuna dell'antologia einaudiana *Poeti surrealisti spagnoli* (1963) di Vittorio Bodini, a cinquant'anni di distanza, ormai, dalla sua pubblicazione, e nel clima attuale dei dibattiti sulle letterature straniere e sulla letteratura comparata, sempre più aperti alla valorizzazione della prassi traduttologica o traduttologia – termine quest'ultimo, che tuttavia in Italia, come lamenta Buffoni, «non è ancora uscito dal gergo specialistico»¹ –, può avere da un lato il vantaggio di permettere qualche considerazione ulteriore sulla selezione antologica del poeta-traduttore pugliese, dall'altro di scorgere, dietro la storicizzazione di un'idea dalla seconda metà del secolo scorso fino ai nostri giorni, i problemi legati alla ricezione della poesia spagnola del '27 nell'ambito dell'ispanismo italiano.

Ciò che in queste pagine si vuole indagare è quanto la proposta bodiniana dell'esistenza di un surrealismo spagnolo, autentico perché singolarissimo nelle sue radici ispaniche, e autoctono perché di esso addirittura esisterebbe un «padre misconosciuto», Juan Larrea, «surrealista fin su la cima dei capelli»,² abbia trovato accoglienza o consenso nelle successive iniziative editoriali, e da parte di altri traduttori; quanto lunga sia stata la sua tenuta, quanto efficace il suo apporto alle discussioni critiche, cercando di chiarire i motivi della sua conferma o eventualmente del suo disconoscimento.

1 FRANCO BUFFONI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30:11.

2 VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963, pp.VII-CXV: XLIX.

Il breve *excursus* bibliografico ci ricondurrà al punto di partenza, all'*Antologia*, naturalmente, invitandoci a riflettere sul senso storico della pionieristica operazione di Bodini, e sul movente politico, oltre che squisitamente letterario, che informa il suo lavoro di critico e, più in generale, quello di una generazione d'intellettuali, formatisi come lui durante gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, che hanno inteso affrancare la letteratura italiana dall'oscurantismo fascista, schiudendola all'Europa e riconsegnandola a quella missione d'impegno e di riscatto dell'uomo, che per lungo tempo le era stata sottratta.

1. I poeti surrealisti spagnoli

Nell'introduzione all'*Antologia* Bodini racconta di aver lavorato al suo allestimento tra il 1958 e il 1963 – anno della prima edizione –, facendo del materiale di volta in volta raccolto anche l'oggetto di seminari e corsi universitari. L'opera, a metà tra «studio introduttivo e traduzione interpretativa-poetica»³, ha avuto il merito, com'è noto, di porre l'accento su una questione nuova, pressoché ignorata dal panorama dell'ispanismo europeo.⁴ Secondo il critico, è esistito un surrealismo spagnolo in seno all'articolata Generazione del '27 ed è esistito malgrado i poeti appartenuti ad essa abbiano negato, tutti, tranne Cernuda, esplicita adesione o riconoscimento di debito nei confronti dell'avanguardia francese.⁵

Per Bodini i surrealisti spagnoli, «assolutamente sprovvisti d'ogni vocazione teorica e ideologica», troverebbero nel «delicato tabù ge-

3 ORESTE MACRÌ, *Introduzione a I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1988², vol. I, pp. XV-XL: XV.

4 Gli unici riferimenti bibliografici di cui può far menzione Bodini sono *El superrealismo en la poesía española contemporánea* di M. Durán Gili, tesi di laurea presentata all'Università di Città del Messico nel 1950, e *l'Antología del Surrealismo español*, a cura di J. Albi e J. Fuster, pubblicata sulla rivista di Alicante «Verbo» nel 1954.

5 Bodini parla di «sciovinismo letterario» che spiega come un atteggiamento tipico di difesa dello spagnolo «verso le cose di Francia, anzi di Parigi» (VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, cit., p. IX).

nerazionale» una forte *impasse* alla coesione di idee e poetiche e alla realizzazione di una *koinè* surrealista tutta ispanica:

Ora col surrealismo spagnolo ci troviamo di fronte ad una posizione rovesciata: c'è un pugno di poeti surrealisti ma non c'è un movimento, poiché l'asse intorno a cui gravitano è quello generazionale; c'è la loro opera poetica ma non è possibile estrarne non diciamo una unità d'intenti ma neanche il più piccolo carattere comune. Ciò che rende impossibile un discorso generale sul surrealismo spagnolo, frantumandolo nell'esame delle opere e della fisionomia di ciascun poeta.⁶

Esisterebbero, pertanto, maniere di surrealismo, ciascuna riconducibile alla voce di ciascun poeta. Pur differendo tra loro, tali modalità liriche tendono a convergere nei due principali assunti tecnici del movimento francese: la scrittura automatica e l'emancipazione formale, a cui, com'è noto, i surrealisti spagnoli giungerebbero soprattutto attraverso «l'incontro» con la poesia di Góngora. È proprio l'intima adesione alla «rivoluzione espressiva» del poeta cordovese, fondata sulla tensione fino a limiti estremi dei «propri mezzi tecnici e poetici», che apre ai poeti del '27 la più scontata via d'accesso al movimento di Breton: il culto generazionale per l'autore delle *Soledades* «riequilibrando e polarizzando nella nuova poesia spagnola quell'eterna esigenza iberica a un rapporto con la realtà a un livello teso, estremo, superreale», costituirebbe, insomma, il «contraltare al surrealismo francese».⁷

Quanto al criterio generale di selezione dei poeti, il critico afferma di aver voluto da un lato «documentare la [loro] adesione alla poetica surrealista», dall'altro «sia pure in linea subordinata, non perdere di vista il messaggio e il valore poetico in sé delle personalità antologizzate, da cui dipende in sostanza la validità dell'esperienza».⁸

Il metagenere antologico, normativo e modellizzante per eccellenza, poiché, come osserva Antonelli, «garantisce per la sua stessa natura la possibilità di un attraversamento preliminare ma privilegiato del

6 Ivi, pp. XXVIII-XXIX.

7 Ivi, p. XXVII.

8 Ivi, p. XCVIII.

tempo e della memoria»,⁹ si presentava adatto non solo a garantire queste due finalità, ma anche a veicolare presso un pubblico idealmente ampio un segmento di cultura ispanica ancora poco noto.

Nella costellazione dei nove poeti antologizzati merita un posto di rilievo Juan Larrea, che oltre ad essere l'«interprete più ortodosso del messaggio surrealista» è colui che «sul terreno strettamente poetico influi sullo stato maggiore del surrealismo spagnolo» suggerendo un ampio repertorio di immagini e di possibilità espressive del verso. Il suo integralismo avanguardista si manifesta innanzitutto nell'elezione del francese, «lingua dell'intelligenza, strumento scientifico di comunicazione, alieno da ogni alterazione o sovrastruttura letteraria»; tuttavia, è proprio questa, che potremmo definire una costante della poesia di Larrea, suggerita dalla ricerca ossessiva di cangianti possibilità del senso nelle sonorità esotiche di una lingua straniera, che lo sottrae alla definizione di poeta surrealista ispanico puro.¹⁰ La sua traiettoria poetica è al limite un edificante esempio («un punto cruciale») per gli altri rappresentanti del surrealismo iberico, in particolare modo per coloro che, nell'interpretazione di Bodini, ne incarnano l'essenza massima: Rafael Alberti e Federico García Lorca. Costoro, «amici e rivali», accomunati da un'ansia di sperimentazione continua, a differenza di Larrea e di Aleixandre, altro «professionista di surrealismo», pur frequentando l'avanguardia per un numero limitato di anni (che coincidono però con quelli della loro maturità poetica) intravedono in essa un terreno fertile di sperimentazioni che li condurrà a sondare l'irrazionale oltre l'andalusismo; «proprio in conseguenza della perfezione dei loro risultati» questo «era arrivato assai presto al punto morto d'una moda».¹¹ Le due maggiori raccolte degli andalusi, *Sobre los ángeles* e *Poeta en Nueva York*, costituiscono per Bodini il vertice della poetica surrealista spagnola poiché in entram-

9 ROBERTO ANTONELLI, *L'antologia, il tempo, la memoria*, in «Critica del testo», II/1, 1999, pp. VII-XII: X. Sulla dimensione soggettiva alla base della selezione dei poeti e delle liriche cfr. Bertolucci: «Un'antologia è sempre un bilancio e insieme [...] una scelta personale: qualche volta più l'uno, qualche volta più l'altro dei due aspetti, l'oggettivo e il soggettivo, prevalendo a seconda dei tempi più o meno assestati» (ATTILIO BERTOLUCCI, *Nota introduttiva*, in *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1950, p. IX).

10 Cfr. Nell'antologia citata di Bodini le pagine dedicate a Larrea, pp. XLIX-LIV.

11 Ivi, p. LIX.

be la carica irrazionalistica e rivoluzionaria del movimento francese s'innesta con potenza su un immaginario tradizionale: l'«esattissima allucinazione» di Alberti concilia l'iconografia popolare dell'«ángel andaluso» con il «demonismo surrealista»; «la denuncia profetica e visionaria» di Lorca, già urgente nelle tonalità sognanti del *Romancero gitano*, «esplosione» nella raccolta successiva in un grido di protesta contro il mondo americano, straniante e massificante, in cui è riprodotto «lo schema dei simboli in lotta» dell'Andalusia gitana.¹²

La «milizia surrealista» perseguita da Lorca e Alberti si configura in entrambi i casi come una svolta poetica ed esistenziale radicale. Per costoro l'attraversamento del surrealismo coincide con l'insorgere della vocazione civile e della protesta: in Alberti (unico del gruppo a scendere in piazza con gli studenti contro la dittatura di Primo de Rivera nei mesi turbolenti del 1929), esso segnerà lo scarto decisivo verso la poesia marxista e rivoluzionaria degli anni della Guerra e dell'esilio; in Lorca, chiamato ad un destino d'erranza più breve ma non meno doloroso, la sperimentazione onirica avviata con il *Romancero*, che afferma Bodini, sebbene in una «versione fraintesa e ridotta» già aveva permesso di «centrare un bersaglio – l'inconscio collettivo della sua gente», rimasto «astratta formulazione teorica» «per molti surrealisti europei», dopo il viaggio negli Stati Uniti diventerà urlo lacerante, «un grido di appassionata protesta contro l'americanismo e la civiltà meccanica raffigurate come un ossessionante trionfo della morte».

Nel panorama di tecniche e poetiche del surreale così differenti ricostruite dal critico pugliese, Alberti e Lorca segnano un punto fermo; non cadremmo in errore se ci spingessimo ad affermare che essi costituiscono l'asse intorno a cui si organizza la sua categoria di surrealismo, che più che all'automatismo della parola promosso da Breton, deve all'imperativo politico de *Les vases communicants*, richiamato da Bodini nella sua introduzione.¹³

12 Le pagine dell'introduzione dell'antologia dedicate ad Alberti e Lorca (dove non sarà certo da attribuire al caso la loro disposizione consequenziale) sono rispettivamente pp. LVIII-LXV e pp. LXV-LXXX.

13 «Non mi stancherò di contrapporre all'imperiosa necessità attuale – che è di cambiare le basi sociali così vacillanti e caricate del vecchio mondo – quest'altra non meno imperiosa necessità che è quella di non vedere nella Rivoluzione

Del resto il rilievo che i due andalusi assumono nell'antologia è sottolineato dal massiccio numero di loro liriche che il critico ingloba, prelevandole dalle maggiori raccolte, *summae* del messaggio surrealista spagnolo.

Un utile controprova di ciò è data dal fatto che il dogmatico surrealismo di Aleixandre, «sostanza e condizione» integrale del suo «messaggio poetico», piuttosto che essere affiancato al «terribilismo dei surrealisti» è letto da Bodini come residuo di un certo «titanismo di tipo romantico»: l'impeto surrealista del poeta de *La destrucción o el amor*, così fortemente «ispanico, tellurico e radicale», affonderebbe le sue radici non nella coeva, onirica visionarietà dei francesi, ma nel più rassicurante solco della lirica tradizionale, calcato da Góngora e da Fray Luis de León. Ad Aleixandre manca l'ironia e tutti i suoi derivati sul terreno dei giochi verbali; il suo surrealismo è pura «coincidenza [...] in quello spirito d'insoddisfazione e di rivolta che sostanzia il surrealismo europeo, e che trovò in Spagna una formulazione più moderna in Lorca, nel conflitto tra sangue e macchina, tra Granada e New York». ¹⁴ Identico è del resto il giudizio che Bodini assegna a Cernuda, che aderisce al movimento di Breton «per linee esterne – tremendismo, demonismo – e in contrapposizione, o per lo meno come correttivo a una sensibilità pigra e sensuale». ¹⁵ L'autore de *La Realidad y el deseo* occhieggia all'avanguardia dal chiuso di una sognante *epoché*, uno stato di profonda indolenza che gl'impedisce «di mediare – come in varia misura facevano Lorca, Alberti e lo stesso Aleixandre – Andalusia e Europa, la geografia immobile della prima col tempo ardente della seconda». ¹⁶

Ancora, tiepido surrealista è definito Diego, che pur incarnando per certi aspetti l'animo più sperimentale della Generazione, può a mala pena godere dell'epiteto di «candida guida del rinnovamento poetico spagnolo» giacché troppo legato alle avanguardie locali (al-

futura uno scopo il quale, evidentemente, sarebbe, nello stesso tempo quello della storia. Lo scopo che potrebbe essere, per me, che la conoscenza dell'eterno destino dell'uomo, dell'uomo in generale, al quale, la Rivoluzione soltanto potrà restituirlo pienamente» (Ivi, p. XLVII).

14 Ivi, pp. LXXX-LXXXV.

15 Ivi, p. LXXXV.

16 Ivi, p. LXXXVI.

l'ultraismo in particolare), e svincolato dalle connessioni con la psicanalisi che il surrealismo francese esige.¹⁷

Quanto agli altri lirici inclusi nell'antologia, può valere per tutti affermare che per costoro il surrealismo è solo una breve parentesi lirica che non raggiunge esiti definitivi. Moreno Villa, poeta disinvolto e scanzonato, di dieci anni più grande degli altri («aveva undici anni più di Lorca, quindici più di Alberti»), per questo definito da Bodini un «recupero della Generazione», tenta la via dell'automatismo con immagini stilizzate che devono molto alle coeve scomposizioni di Picasso;¹⁸ occorre fare molta strada nella «parola solida, nodosa» di Altolaguirre per scovare «frammenti» di surrealismo;¹⁹ più arduo ancora è il cammino di Prados, interprete di un'avanguardia negativa in cui l'ispirazione diventa maniera: nell'unica sua poesia antologizzata, il *Llanto subterráneo*, Bodini intravede la «fine della parabola surrealista».²⁰

Nondimeno utili a comprendere il senso che il critico attribuisce alla categoria del surrealismo spagnolo sono i nomi dei poeti esclusi dall'antologia: Picasso, autore di un piccolo numero di poesie che sebbene abbiano incontrato il favore di Breton, sono ricondotte da Bodini a «diligenti esercizi di scrittura automatica»;²¹ Hinojosa, fautore di un «automatismo querulo e raggelato», a proposito del quale il critico commenta che «la superficialità della sua adesione al surrealismo è tragicamente dimostrata dal fatto che all'approssimarsi della Guerra Civile, ricordandosi di essere un ricco proprietario, aderì alla Falange»;²² ed infine Alonso: pur essendo ben consapevole dell'importanza che la sua raccolta *Hijos de la ira* (1944) avrà per la poesia successiva alla Generazione del '27, Bodini non ne tiene conto nella sua antologia perché in ritardo rispetto al nucleo ideale in cui s'iscrive il suo surrealismo. Ma a pesare sull'estromissione del teorico del '27 vi è ancora un altro motivo: per il critico pugliese Alonso, «letterato puro», è responsabile di aver occultato l'essenza dichiara-

17 Ivi, p. LV.

18 Ivi, p. XC.

19 Ivi, p. XCIV.

20 Ivi, p. XCVI.

21 *Ibidem*.

22 Ivi, pp. XCVII-XCVIII.

mente politica della Generazione; insieme ai «nemici», ha preso parte ad una «congiura» volta a tener fuori Lorca (e Alberti, aggiungiamo) da ogni compromissione con gli eventi che antecedono lo scoppio della Guerra Civile.²³

Come si vede, la sfida che l'invenzione della categoria del surrealismo impone a Bodini è di pareggiare l'elemento generazionale con quello poetico: nell'apertura all'Europa e nel riscatto politico il critico individua non solo il collante tra queste due sfere strettamente legate tra loro, ma anche il tratto più marcato dell'avanguardia in terra iberica:

Ma sebbene la Spagna non avesse conosciuto l'enorme passività della guerra, non le mancavano davvero motivi di crisi e di rivolta, e infatti gli anni in cui maturarono e fiorirono un gruppo di opere surrealiste, e cioè fra il 1926 e il 1936, furono anni ardenti che vanno dalla lotta contro la dittatura di Primo de Rivera, alla caduta di questo, e al breve intervallo a quella del re, alla proclamazione della repubblica, la *niña bonita* (salutata dai surrealisti francesi con il manifesto *Al fuoco!*), e infine al tradimento dei militari e alla guerra civile. Il surrealismo spagnolo, ciò che possiamo chiamare surrealismo spagnolo, sorge dunque parallelamente alla vocazione europea e democratica che ebbe la Spagna in quegli anni, e che la riempì di speranze, purtroppo assai corte, di potersi liberare dalle vecchie macchine dispensatrici di arbitrari poteri e privilegi e di tabù non meno opprimenti.²⁴

Bodini vuole riconsegnare alla Storia l'immagine reale, priva di false idealizzazioni, di un gruppo di poeti che trova nella lezione dell'avanguardia d'oltre i Pirenei, una soluzione non solo estetica, ma civile, d'impegno, per far fronte alla vacillante situazione politica interna alla penisola. Esiste un rapporto di causalità molto stretto che incorre tra gli anni «ardenti» che antecedono la Guerra Civile, in cui sebbene la nazione iberica non sia chiamata direttamente a fare i

23 «C'è una congiura da parte degli amici e dei nemici (e per questi ultimi lo si può comprendere) per tener Federico fuori dalla politica, al di sopra di essa» (ivi, p. XLVI).

24 Ivi, p. XLIII.

conti con gli esiti sanguinari del primo conflitto mondiale è vittima di logoranti lotte intestine che aprono la strada alla violenta oppressione franchista, e la carica di denuncia e rivendicazione di cui l'avanguardia si connota, soprattutto nel decennio 1926-1936.

Ma il critico va ben oltre l'invenzione della categoria surrealista; come incalzato da un'urgenza che faticheremmo a ridurre al solo ordine teorico, egli è attento a distinguere due fasi del surrealismo spagnolo: la prima, coincidente con il biennio 1927-1928, in cui la sperimentazione sul modello francese è solo un'«avventura poetica», e la seconda, più articolata e densa, in cui la pubblicazione delle due maggiori raccolte surrealiste (*Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*) annuncia un nuovo, vibrante sentire politico, in cui la «lotta per la libertà tecnica si trasforma in una richiesta di libertà totale dell'uomo dalla tirannide e dall'ingiustizia sociale».²⁵ Di questo secondo momento, Alberti e Lorca saranno gli interpreti più lucidi, e i veri maestri «incarnando nel loro alto e forse predestinato antagonismo due istanze distinte e complementari dello spirito del tempo».²⁶

2. La fortuna italiana del surrealismo di Bodini

La lettura del surrealismo condotta da Bodini volta a riposizionare la poesia spagnola del primo trentennio del Novecento nel mosso quadro delle ascendenze europee e a riscattarla dal ruolo di passiva imitatrice delle soluzioni francesi, non solo pone l'accento sulla sua originalità, ma ne illumina uno dei tratti più marcati e decisivi, l'essenza segnatamente politica che caratterizza i suoi frutti migliori. Qualche anno dopo la pubblicazione dell'antologia, quasi a voler continuare il discorso sull'impegno della lirica del '27, così commentava il critico a conclusione dell'introduzione alla raccolta di poesie civili di Alberti: «Se dunque la guerra di Spagna è stato il primo episodio di una guerra popolare e partigiana spetta a buon diritto a Rafael Alberti il merito di essere stato il primo poeta della Resistenza europea».²⁷

25 Ivi, p. XLIV.

26 *Ibidem*.

27 VITTORIO BODINI, *Introduzione a Rafael Alberti, Il poeta nella strada. Poesia civile 1931-1965*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 11-13: 13.

Macrì, primo interprete dell'antologia nella prefazione alla sua seconda edizione (Einaudi, 1988) leggeva nell'estromissione di Alonso dal novero dei poeti surrealisti spagnoli, il fine civile dell'operazione di Bodini, per il quale «l'innovazione o rottura surrealista si fonda sul significato del termine *politico* e sul confronto di esso con il *poetico*».²⁸

Il teorico della *Terza generazione* non manca di rilevare che è proprio «la preoccupazione principale» di trovare «una motivazione esistenziale (politico-civile) nella condenda categoria del surrealismo spagnolo»,²⁹ così assillante per l'amico, ad essere all'origine di alcune criticità nella sua seppur «fondamentale» selezione antologica:³⁰ quest'ultima, imperniata su una sintesi troppo rigida tra le poetiche (Macrì distingue tra «soluzione albertiana d'estrema sinistra, eteronoma e pragmatica [...] e la puristica-disumana di Ortega»), si correda altresì di analisi sommarie, che «restano parentetiche al generale livello tipico-schematico».³¹

Già in un saggio del 1980 questi tratteggiando un accurato profilo di Bodini ispanista riassumeva nell'epiteto «oggettivo e personale» l'ammirato giudizio, non privo di perplessità, sul lavoro dell'amico.³² Sul secondo aggettivo pesa forse l'esclusione di Alonso che per il critico di Maglie sarebbe potuto «entrare ottimamente a esemplificazione d'un esito generazionale in contiguità con il neosurrealismo delle nuove generazioni».³³

Oltre che per le sue puntuali osservazioni sull'antologia, si è grati a Macrì anche perché egli è il primo a ricostruire, fino grosso modo agli anni Ottanta, la fortuna dell'idea surrealista di Bodini. L'antologia suscitò presto in Spagna l'interesse di alcuni poeti (Vivanco, Guillén); a seguito della pubblicazione dello studio introduttivo che la correda per l'editore Tusquets (*Los poetas surrealistas españoles*, 1971) vi furono «varie pubblicazioni generali sul tema», anche se «solo in alcune di esse [Bodini] è più o meno citato».³⁴

28 ORESTE MACRÌ, *Introduzione a I poeti surrealisti spagnoli*, cit., p. XVII.

29 Ivi, p. XXVI.

30 Ivi, p. XV.

31 Ivi, p. XXVI.

32 ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, in Laura Dolfi (a cura di), *Studi ispanici*, II, Napoli, Liguori, pp. 283-331: 322.

33 Ivi, p. 312.

34 ORESTE MACRÌ, *Introduzione a I poeti surrealisti spagnoli*, cit., p. XXXIV. Si ri-

Nonostante, avverte Macrì, l'antologia abbia avuto «notevole fortuna, sia pure a scoppio ritardato e ignorato o appena citato l'operatore, nicchiando gli stessi interessati» è innegabile che la sua circolazione nei dibattiti della critica sia stata più massiccia in ambito ispanico che in quello italiano.³⁵ Nel Belpaese, infatti, la bibliografia sul surrealismo di Bodini è piuttosto scarsa; gli unici contribuiti citati dal critico di Maglie sono quelli postumi di Puccini e Delogu, redatti in occasione di un convegno svoltosi in memoria del poeta-traduttore nel dicembre del 1980. Dallo studio di Delogu, intessuto sul ricordo dell'amicizia con Alberti e Bodini, vale la pena richiamare l'«affanno probatorio» che, negli anni Sessanta, non concede tregua al traduttore e antologista, alla perenne ricerca di conferme «di una tesi già esposta compiutamente e ormai pubblica».³⁶

Più articolato è, invece, l'intervento di Puccini. Questi dopo aver ricondotto l'originalità della ricerca di Bodini a quel «gusto iconoclasta», che gli deriva dal suo «intuito» di «scrittore» e di «poeta», e dall'«intelligenza e l'autorevolezza» del critico (è come se Bodini stesse «riversando [...] in quella ricerca un suo speciale antico rovello»), nota talune inesattezze di tipo storiografico che, proprio come Macrì, riconduce all'ossessione fondamentale di Bodini: l'accumulo di una documentazione solida che potesse avvalorare la sua idea di surrealismo.³⁷

manda, pertanto, alla nota quarta dell'introduzione di Macrì in cui il critico ripercorre l'elenco delle pubblicazioni spagnole sul tema surrealista fino all'anno 1981. Tale bibliografia è ripresa dalla Trentini nel suo studio sulle antologie poetiche tra Italia e Spagna: cfr. NIVES TRENTINI, *Fra divulgazione e teoria della letteratura. Le antologie tra Italia e Spagna*, in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 203-252: 230, n. 94.

35 ORESTE MACRÌ, *Introduzione a I poeti surrealisti spagnoli*, cit., p. XV.

36 IGNAZIO DELOGU, *Vittorio Bodini e gli studi sul surrealismo della Generazione del '27*, in Oreste Macrì, Ettore Bonea, Donato Valli (a cura di), *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 689-698: 691.

37 DARIO PUCCINI, *Il surrealismo spagnolo nella esplorazione di V. Bodini*, ivi, pp. 681-688, a p. 681. Quanto alle imprecisioni di Bodini cfr: «Sebbene Bodini, nel suo affanno di metter su una documentazione solida attorno al suo tema, incorra in alcune inesattezze (non è vero, mettiamo, che il manifesto di Breton fu pubblicato nel 1925 sulla "Revista de Occidente") e non raccolga che una parte abbastanza esigua di dati, egli tuttavia dà giusta collocazione, mettiamo, all'aneddotica surrealista o, cosa ancora più rilevante, alla testimonianza diretta di alcu-

Nell'elenco degli indiscutibili meriti del curatore dell'antologia surrealista che Puccini ricapitola (il giusto valore assegnato all'aneddotica e alle testimonianze dirette di alcuni poeti, la riproposta «nei termini più appropriati» del Góngora del '27) ve n'è uno nodale che consiste nell'«aver adeguato spazio all'influenza di Pablo Neruda sui suoi amici spagnoli e di aver collegato tale influenza con il ruolo politico che il surrealismo assunse, tra gli anni 20 e 30, presso gli intellettuali in generale e gli scrittori in modo speciale». ³⁸ Questa breve affermazione mostra com'egli (al pari di Macrì), interpreti correttamente il senso politico-civile dell'operazione di Bodini. Puccini giunge perfino a comparare lo sforzo teorico del critico pugliese a quello di Fortini, che qualche anno prima, «precedendo e indicando il cammino al nostro Bodini», nell'introduzione alla sua antologia *Il movimento surrealista* (Garzanti, 1959) s'interrogava sul senso dell'«eredità surrealista»: al catalogo «di opere di poesia e di arte», proprie del movimento francese, e ai suoi nomi canonici (Breton, Aragon e Artaud), a cui Fortini aggiungeva quelli inconsueti di Kafka, di Esenin e Joyce, Bodini avrebbe, dunque, contribuito con l'inclusione di Lorca:

una antologia e una storia del surrealismo che non si fermi alla Francia degli anni 20 e 30: questo è in fondo il suggerimento più bello che scaturisce dalla impostazione e dalla visione che Bodini ha dato al suo lavoro sui surrealisti spagnoli. ³⁹

Dagli anni Novanta ad oggi in Italia non sono state prodotte monografie in cui sia affrontata in modo sistematico la categoria surrealista d'invenzione bodiniana. Per certi aspetti può risultare ancora valida l'osservazione desolata di Macrì quando, ormai venti anni fa, rilevava che tali «quesiti categoriali ed estimativi restano ancora in piedi e *sub iudice*, ben lungi dall'essere chiariti». ⁴⁰

Dando uno sguardo alle principali Storie della letteratura spagno-

ni poeti, con le preziose lettere di Larrea, Alberti e Cernuda poste in appendice all'introduzione» (ivi, p. 684).

38 Ivi, p. 685.

39 Ivi, p. 688.

40 ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, cit., p. 312.

la pubblicate a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta (anno della prima edizione dell'antologia) verificiamo che se in esse affiora l'idea che è esistita un'avanguardia surrealista spagnola, tranne che in un solo caso, più o meno coevo alla nostra antologia, in nessuna si fa menzione del suo portato politico, decisivo nell'interpretazione di Bodini.⁴¹ Si tratta del terzo volume della Letteratura spagnola edita da Sansoni nel 1974, in cui la Rossi, curatrice della sezione otto-novecentesca, pur senza richiamarsi esplicitamente allo studio bodiniano, a proposito della lirica spagnola degli anni Venti, opera una netta contrapposizione tra la proposta elitaria di Ortega y Gasset e un nuovo tipo di lirica che, nata sull'onda degli «stimoli vivificatori» del surrealismo, contiene in sé l'«annuncio di un'arte umana appassionata, totale, profetica, antiletteraria e antielitaria».⁴² La studiosa, inoltre, avvicinando i protagonisti dello scenario politico francese, in cui insorge l'avanguardia, a quelli del coevo mondo iberico, sembrerebbe alludere ad un implicito legame tra le due realtà nazionali:

[...] il surrealismo tendeva a tradursi in iniziativa di gruppo attraverso la pratica dell'amicizia e il passaggio inevitabile all'azione politica a fianco del movimento operaio. Nel '25 la guerra in Marocco contro gli insorti del Rif, che vedeva tra l'altro Pétain a fianco di Primo de Rivera, contribuì a mobilitarli. Da allora al '38 lunga e difficile è la storia dei loro rapporti col PCF. Ma è già una storia degli anni '30.⁴³

Il riferimento agli accadimenti politici a cui la Rossi fa ricorso per spiegare in parte le ragioni degli sperimentalismi formali consumati

41 Riportiamo qui alcune osservazioni critiche sulla ricezione italiana della categoria surrealista d'invenzione bodiniana che non hanno nessuna intenzione di risultare definitive, ma che al contrario si pongono come primo nucleo interpretativo e spunto per ulteriori indagini ed approfondimenti. Se si è scelto di condurre l'analisi sul versante delle storie della letteratura, delle antologie e delle traduzioni italiane degli autori e delle loro singole raccolte, è per coerenza con l'oggetto del nostro studio, concepito per la destinazione ad un pubblico idealmente ampio e non necessariamente edotto di questioni di critica ispanica.

42 MARIO DI PINTO, ROSA ROSSI (a cura di), *La Letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, III, Milano, Sansoni, 1974, p. 415.

43 Ivi, p. 416.

nella penisola iberica all'inizio del XIX sembrerebbe risentire della lezione bodiniana; è del resto appena trascorso un decennio dalla pubblicazione dell'antologia, e non sorprende che lo studio di Bodini, fondato sul confronto imprescindibile fra Storia e lirica, sia assunto quasi a metodo d'indagine in sede storico-letteraria.

Quindici anni dopo, Ángel Crespo, autore della sezione *La lirica* nella Storia della civiltà letteraria spagnola per l'editore Utet (1990), può definire l'antologia di Bodini un «classico della critica letteraria ispanica»,⁴⁴ ed estende il canone surrealista oltre che a Hinojosa, García Cabrera, Villalón, a «numerosi dei migliori poeti del dopoguerra». ⁴⁵ Diversamente dalla Rossi, Crespo incentra la sua definizione di avanguardia sul piano dei risultati lirici svincolandola da qualunque implicazione di tipo politico. In forte dissonanza con Bodini egli annovera tra i «migliori esempi di poesia surrealista spagnola» tre libri di Aleixandre (*Espada como labios; La destrucción o el amor, Pasión de la tierra*) e le raccolte di Larrea e di Diego.⁴⁶

Nella Letteratura spagnola diretta da Profeti per l'editore La Nuova Italia (2001), Morelli, curatore della sezione dedicata alla Generazione del '27, adopera la categoria surrealista (ridotta anche qui alla sola componente estetico-sperimentale) nell'ambito di una riflessione più ampia sulla partecipazione dei poeti spagnoli al panorama delle avanguardie europee. Come Crespo amplia il numero degli autori surrealisti, e crede che l'apprendistato avanguardista della migliore poesia spagnola debba essere ricondotto piuttosto che a fattori storico-culturali, a singoli dettagli biografici:

alle origini dell'esperienza surrealista spagnola vissuta da molti protagonisti (Aleixandre, Lorca, Alberti, Cernuda, Prados) si ricollegano le ragioni di una grave crisi personale, che spesso finiscono per prevalere su ogni altra istanza d'ordine sociale e ideologico.⁴⁷

44 ÁNGEL CRESPO, *La lirica*, in Franco Meregalli (sotto la direzione di), *Storia della civiltà letteraria spagnola*, II (*Dal Settecento ai giorni nostri*), Torino, UTET, 1990, pp. 911-932: 928.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 MARIA GRAZIA PROFETI (a cura di), *L'età contemporanea della Letteratura spagnola*, III, Firenze, la Nuova Italia, 2001, p. 191.

Inseguire la fortuna del surrealismo bodiniano nelle antologie poetiche è assai infruttuoso giacché queste ultime scarseggiano.⁴⁸ Tuttavia, dall'introduzione al recente *I poeti del Ventisette* (Marsilio, 2008) di Rosso ricaviamo un'indicazione utile a precisare il quadro della ricezione italiana della nostra categoria. La Rosso rivaluta il ruolo che Prados (del quale, come si ricorderà, Bodini aveva antologizzato appena una lirica) svolse nell'ambito dell'avanguardia spagnola. Il poeta malagueño non solo sarebbe stato «uno dei primi a seguire» la vocazione surrealista ma si è adoperato per la fondazione di riviste e gruppi surrealisti.⁴⁹

Più articolato è il discorso che riguarda le traduzioni italiane dei surrealisti di Bodini, giacché sebbene un grande lavoro di editoria sia stato fatto, soprattutto per alcuni dei maggiori interpreti della Generazione del '27 (Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda), lavoro del quale dobbiamo molto proprio all'attività traduttoria di Bodini, molto

48 Non sarà inopportuno, facendo un salto indietro di un decennio rispetto all'antologia surrealista, riferirci ad un passaggio emblematico dell'introduzione di Macrì alla sua celebre selezione poetica *Poesia spagnola del Novecento*; qui, il critico, anticipando in parte alcune osservazioni di Bodini, instaura una relazione tra l'andalusismo dei maggiori esponenti della Generazione del '27 e le tecniche del surreale: «è significativo che proprio la cultura meridionale andalusa, definita dal teorico della disumanizzazione dell'arte, Ortega come 'cultura complessa' di un ideale vegetativo, edenico, della vita, in contrasto con gli ideali 'superiori', 'nordici', 'virili'; proprio tale cultura di un contenuto puerile, femminile, isterico, invertito, superstizioso, irrazionale, abbia alimentato lo spirito poetico della Generazione del '25, la quale naturalmente si dispose a comprendere il surreale della scienza psicoanalitica e della storiografia bretoniana con i sentimenti istintivi e con le forme immediate dell'arte popolare andalusa e, in generale, spagnola» (ORESTE MACRÌ, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, in Id., *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, pp.VII-LXIX: XLIX).

49 MARIA ROSSO, *Introduzione a I poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-59: 31. Quanto all'antologia *Si mi voz muriera en tierra*, a cura di Coral García Rodríguez (Firenze, Alinea, 2003) occorre affermare ch'essa costituisce una singolarità nella nostra bibliografia giacché, come nota la medesima curatrice, è stata concepita nell'ambito del Corso di Perfezionamento in Traduzione Letteraria, attivato dall'Università di Firenze per i giovani laureati. Nell'antologia, in cui è marcata la finalità didattica, non si fa il benché minimo accenno al surrealismo spagnolo. Aleixandre, che a dispetto degli altri del gruppo selezionato da Bodini, ha avuto, come vedremo, discreta fama surrealista, è qui definito «pacatamente ermetico e involontariamente romantico».

ancora resta da fare.⁵⁰ Intanto occorre chiarire che quasi nessuno dei nove poeti antologizzati ha goduto di una lettura integralmente surrealista.

Scarso, poi, è stato il successo presso il pubblico italiano delle raccolte *Sobre los ángeles* e *Poeta en Nueva York*, che il poeta-traduttore leggeva come il risultato migliore del surrealismo ispanico. Chi voglia accostarsi alla lettura integrale della raccolta di Alberti dovrà infatti fare ancora riferimento all'edizione einaudiana del 1964, curata dallo stesso Bodini, giacché non esistono traduzioni più recenti. Diverso è il caso di *Poeta en Nueva York* di Lorca, di cui disponiamo della traduzione di Bo del 1965 per i tipi di Guanda, e di una versione più recente a cura di Glauco Felici per l'editore Einaudi (2008). Quanto ad edizioni italiane delle opere poetiche complete dell'autore del *Romancero gitano*, occorre far riferimento alla traduzione di Bo nel volume *Tutte le poesie* (Guanda, 1940), oggi ritenuta in parte superata, e per venire ad anni più recenti, l'importante edizione delle liriche complete in due volumi di Von Prellwitz per l'editore Rizzoli (1994), e l'edizione *Tutte le poesie*, a cura di C. Rendina (Milano, Newton Compton, 1993).

È interessante porre a confronto l'introduzione di Bo e di Felici alla raccolta *Poeta en Nueva York*. Bo, a due anni distanza dalla pub-

50 Se possiamo parlare di discreta fortuna editoriale per Aleixandre, Cernuda, Alberti e Lorca (probabilmente il poeta del '27 più tradotto), più desolante è il quadro che riguarda gli altri poeti surrealisti. Di Moreno-Villa e Larrea esistono soltanto due versioni di Bodini, che del primo traduce la raccolta *Giacinta, la rossa* (Torino, Einaudi, 1972) e del secondo opera una selezione di versi (*Versione celeste. Poesie*, Torino, Einaudi, 1969). Di Prados disponiamo unicamente della traduzione della raccolta *Memoria dell'oblio* (Torino, Einaudi, 1966) a cura di Tentori Montalto; di Altolaguirre resta un'antologia dal titolo *Poesie*, a cura di Bacchelli (Ancona, 1985). Per quanto riguarda Diego, oltre ad una selezione lirica a cura di D'Arrigo-Bora (Parma, Guanda, 1970), e alla traduzione della raccolta *Gli angeli di Compostella* per conto di Guerrini (Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1981) disponiamo di un'antologia più recente a cura di Gabriele Morelli (Recanati, Centro Mondiale Poesia e Cultura Leopardi, 1998). In generale per un panorama della lirica spagnola tradotta in Italia cfr. CORAL GARCÍA RODRÍGUEZ, *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo XX (1975-2000)*, Madrid, Uned, 2003; e il CLECSI *Catalogo di Letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane del Novecento*, coordinato da NANCY DE BENEDETTO e INES RAVASINI, e consultabile al sito (<http://www.clecsi.uni-ba.it/index2.php>).

blicazione dell'antologia di Bodini, si sofferma sulla peculiarità del surrealismo di Lorca, che si differenzia da quello di Breton e di Eluard per la «straordinaria intensità della voce e soprattutto [per un] rapporto estremamente preciso di carattere umano». ⁵¹ Il critico, inoltre, in totale accordo con Bodini, ritiene che la straordinaria novità della raccolta vada ricercata sia sul versante politico (la «lotta» ovvero la «sfida» lanciata dal poeta andaluso contro un mondo percepito come estraneo e perturbante), sia su quello letterario (la «rottura» contro «le suggestioni letterarie o le dilettazioni sentimentali»):

Il mondo delle macchine aveva già impressionato tutta una grossa famiglia di poeti ma nessuno prima di Lorca aveva saputo intrecciare sul quadro della nuova vita un'ansia così profonda, delle domande così angosciose. Ecco dove la sua strada si tacca dalle altre, specialmente dalla grande strada del surrealismo francese che inseguiva prima di tutto l'estenuazione intellettuale. No, Lorca si misura con quel mondo, accetta la lotta e, senza nessun sospetto di rettorica, riesce a istituire dei confronti difficili con le immagini che si era portato dentro dalla Spagna. ⁵²

In questa lettura di *Poeta en Nueva York* che compie Bo ritroviamo il tono appassionato che due anni prima aveva animato le pagine di Bodini. I due critici, aderendo ad un medesimo progetto letterario, sono impegnati a lanciare presso il pubblico italiano l'improcrastinabile messaggio del poeta granadino. Di quell'urgenza, non resta traccia nell'introduzione einaudiana di Felici, costruita sui numerosi aneddoti circa la vita newyorkese di Lorca, e su cenni all'avventuroso percorso editoriale dell'opera.

Dal breve *excursus* condotto nel modesto panorama dell'editoria e della traduzione italiane sulla lirica del '27 non sarà inopportuno cercare di trarre qualche conclusione, che non ha nessuna ambizione di essere definitiva, ma che al contrario si pone come premessa per ulteriori sondaggi e studi.

51 CARLO BO, *Introduzione a Poeta a New York*, Parma, Guanda, 1965, pp. 13-16: 14.

52 Ivi, pp. 14-15.

Sembrirebbe che la categoria surrealista pur se adottata, nelle storie letterarie come nelle antologie, per definire un tratto formale caratterizzante dell'intera Generazione del '27, si sia progressivamente svuotata del portato civile caro a Bodini. Infatti, se ancora nel ventennio successivo alla prima edizione dell'antologia (1963) alcuni commentatori dell'opera del poeta-traduttore (Macrì, Puccini), studiosi di storia della letteratura (Rossi), critici e traduttori acuti (Bo), vicini a al critico pugliese per formazione e attitudine teorica, ne accolgono il messaggio etico-civile, e sul suo esempio se ne servono per interpretare lo scenario storico-letterario della Spagna del primo ventennio del XIX secolo, a partire dagli anni Novanta la categoria surrealista appare svuotata di ogni accento politico. Sarà adoperata in modo più o meno generico ora per tratteggiare percorsi lirici emblematici del '27 (è il caso di Aleixandre), ora per descrivere l'estro funambolico di personalità inquiete e originali in grado di conciliare l'innovazione formale (e, in particolar modo, l'interazione tra lirica e pittura) con l'assunzione di temi sempre nuovi.⁵³

Se abbiamo richiamato il caso poetico di Aleixandre è solo per mostrare che a differenza di quanto è accaduto per coloro che Bodini definiva i migliori rappresentanti del surrealismo spagnolo, ai quali, al contrario, non è stata attribuita alcuna esemplarità dalla critica posteriore all'*Antologia*, nessun traduttore ha mai vacillato nel reclamare l'esplicita adesione del poeta di Malaga all'avanguardia francese. Tra i poeti antologizzati da Bodini l'unico che in Italia abbia potuto godere nel tempo di chiara fama surrealista è infatti proprio Aleixandre.⁵⁴

53 In questa direzione la parabola editoriale italiana di Alberti è un ottimo esempio: solo per fornire qualche saggio, Grasso ritiene che siano rintracciabili «echi» surrealisti e neogongoristi in *Retornos del vivo lejano* e nelle *Canciones para Altair*, raccolte che il poeta andaluso compone molti anni dopo *Sobre los ángeles*; ancora, De Cesare, curatore della recente antologia *Poesie d'amore* (Passigli, 2007), osserva che nell'Alberti erotico le trame «trascendono la realtà per inerpicarsi nei misteri dell'inconscio» e l'argomentazione «percorre a volte i ghiareti malfermi dell'automatismo verbale e concettuale e scivola sull'asprezza espressiva di immagini deformate in nome dell'immediatezza» (GIAN BATTISTA DE CESARE, *La poesia, la politica, l'esilio, la nostalgia* in Rafael Alberti, *Poesie d'amore*, Firenze, Passigli, 2007, pp. 5-24: 19).

54 Di questi Bodini antologizza ben quindici liriche da *La destrucción o el amor* e due da *Sombra del paraíso*.

La sua fortuna del resto è stata maggiore rispetto agli altri; probabilmente su di essa ha inciso in modo determinante l'assegnazione al poeta del Premio Nobel nel 1977. Non è qui il caso di indugiare sul numero delle traduzioni italiane dell'autore de *La destrucción o el amor*; piuttosto, ancora una volta, ci sembra di notare che se i traduttori di Aleixandre legati a Bodini dal vincolo generazionale o dallo stesso credo civile, risentono fortemente delle sue considerazioni (in questa direzione va senz'altro assunto il giudizio di Tentori Montalto per il quale il poeta malagueño è un «vero erede degli Shelley e degli Holderlin»),⁵⁵ per gli altri le cose cambiano. Grasso, che lo definisce un «indipendente» nelle liste tanto del surrealismo quanto della stessa Generazione del '27», parla a proposito delle sue liriche di «descrizioni di quadri di pittori surrealisti»;⁵⁶ nell'introduzione a *Ombra del paradiso* Moras dirà, invece, dei «sentimenti abissali» a cui la poesia di Aleixandre spinge costantemente;⁵⁷ Depretis, curatore dell'edizione Utet delle opere (1991), riconduce il rapporto che il poeta intesse con la realtà ad una sorta di «naturalismo mistico e simbolico sconvolto dalla surrealtà delle immagini, sovvertito da una localizzazione storica e atemporale».⁵⁸

Quanto espresso fin qui sembrerebbe essere confermato anche sul piano della prassi traduttiva, dove a risaltare è da un lato la scarsa fortuna del Bodini traduttore, e dall'altro la nuova impostazione teorica, e per così dire, la nuova finalità delle traduzioni a lui posteriori. Ci pare infatti che queste ultime, diversamente dalle trasposizioni bodiniane, che facendosi strumenti divulgativi di contenuti politici e di tipo sociale, paiono orientare ed indirizzate il gusto del pubblico alla loro condivisione, aderiscano ad un comune (ma anche qui si osserveranno delle eccezioni) discorso teorico sulla traduzione, il cui

55 FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Introduzione* a V. Aleixandre, *La distruzione o amore*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-9: 5.

56 SEBASTIANO GRASSO, *Introduzione* ad Aleixandre, *Spade come labbra*, Parma, Guanda, 1977, pp. VII-XIV: X e XII.

57 MIRKA EUGENIA MORAS, *Introduzione* ad Aleixandre, *Ombra del paradiso*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 5-17: 16.

58 GIANCARLO DEPRETIS, *Introduzione* ad Aleixandre, *Le opere*, Torino, UTET, 1991, pp. IX-XXXII: XII.

problema centrale è sempre la fedeltà al testo di partenza, e alla voce dell'autore.

È quanto cercheremo di dimostrare mediante il confronto di più versioni italiane di una lirica di *Poeta en Nueva York*, la celeberrima *Vuelta de paseo*, dove, com'è noto, in una manciata di versi è condensata la tensione drammatica che agita l'intera raccolta, e che leggiamo qui di seguito, intanto, nella traduzione di Bodini:⁵⁹

<p>Asesinado por el cielo, entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal, dejaré caer mis cabellos. Con el árbol de muñones que no canta y el niño con el blanco rostro de huevo. Con los animalitos de cabeza rota y el agua harapienta de los pies secos. Con todo lo que tiene cansancio sordomudo y mariposa ahogada en el tintero. Tropezando con mi rostro distinto de cada día. ¡Asesinado por el cielo!</p>	<p>Assassinato dal cielo, tra le forme che vanno verso la serpe e le forme che aspirano al cristallo, cadere lascerò i miei capelli. Con l'albero di moncherini che non canta e il bimbo con il bianco volto d'uovo. Con le bestiole dalla testa rotta e l'acqua cenciosa dei piedi secchi. Con tutto ciò che ha sordomuta stanchezza e farfalla annegata nel calamaio. Inciampando nel mio viso diverso d'ogni giorno. Assassinato dal cielo!</p>
---	--

Ad una prima lettura della traduzione sembrerebbe che il critico segua abbastanza fedelmente Lorca non solo nella trasposizione delle immagini, ma anche nella loro germinazione inconscia.

Forse tale scelta di fedeltà al testo di partenza trova una giustificazione in parte nella consapevolezza di Bodini di avere tra le mani una materia porosa, già di per sé complessa e fluida, che quasi sembra respingere ogni possibilità d'intervento, in parte nella sua determinazione a rendere chiaramente riconoscibili quei rapporti automatici che costituiscono il nucleo di ogni lirica surrealista pura.

Tuttavia, ad un confronto più attento tra testo d'origine e testo d'arrivo si noteranno in quest'ultimo talune impennate del tono lirico, che sembrano tradire una sorta di partecipazione emotiva del traduttore, e che questi, del resto, non si dà troppa cura di dissimulare. È il caso, al v. 3, della forma verbale «aspirano» in luogo del colloquiale «buscan» dell'originale; dell'effetto di ricercata sospensione

59 La lirica si legge alle pp. 232-233 dell'*Antologia* di Vittorio Bodini. Con *Norma y paraíso de los negros* e *La aurora*, *Vuelta de paseo* fa parte della sezione *Poeta en Nueva York* dell'*Antologia I poeti del Ventisette* a cura di Maria Rosso.

al v. 9, dove «cansancio sordomudo» è tradotto con «sordomuta stanchezza». Piccole spie queste, avvalorate dalla loro ricorsività nelle altre traduzioni di poesie surrealiste, che funzionano come indizi di opaca neutralità.⁶⁰ Significativo diventa allora notare che sia un traduttore come Bo, molto vicino a Bodini, sia Prellwitz, Rendina e Felici, adottino la medesima soluzione per il «buscan» del v. 3, il più colloquiale «cercano».⁶¹

Più complesso è valutare il motivo per cui Bodini inverte i due verbi al v. 4 («dejaré caer mis cabellos»). Non è improbabile ch'egli voglia evitare di suggerire al lettore italiano l'immagine sgradevole della caduta dei capelli, a cui lo condurrebbe inevitabilmente la resa letterale. Se Bo, Felici e Rendina optano per la formula «lascero crescere i miei capelli», La Rosso sostituendo l'aggettivo possessivo con il pronome riflessivo traduce «mi lascerò crescere i capelli». Nella stessa direzione della traduttrice dell'Antologia *I poeti del '27* va Prellwitz, che con la formula «lascero che mi crescano i capelli», preferisce ancora una volta una modalità più sobria e discorsiva.

Ancora un altro esempio: al v. 7 colpisce l'impiego di ben quattro differenti diminutivi per la resa del sostantivo «animalitos»:

Con los animalitos de cabeza rota <Con le bestiole dalla testa rotta (Bodini)
<Con gli animalini dalla testa rotta (Bo)
<Con le bestioline dalla testa rotta (Prellwitz)
<Con gli animalotti dalla testa rotta (Rosso)
<Con le bestiole dalla testa rotta (Felici)

Il «bestiole» bodiniano è confermato solo nella resa di Felici; più interessante è il lavoro che a partire da questa forma sostantivale realizza Prellwitz. Questi (come Rosso) è alla ricerca di un sostantivo che grazie ad una forte carica allusiva, semantica e fonica, sia in gra-

60 Sempre in *Poeta en New York* si veda il v. 10 della lirica *El rey de Harlem* «Mientras crujía la cuchara del rey» <«mentre il cucchiaino del re scricchiolava», dove l'inversione investe il soggetto e il verbo; il v. 16 «con un rubor de frenesí manchado» <«con un rossore di torbida frenesia», dove, come al v. 34 «a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro» <«al tuo sangue tremante nell'oscura eclissi», invece riguarda il sostantivo e l'aggettivo.

61 Confermata anche dalla Rosso.

do di evocare d'un colpo, il mondo primitivo e istintuale del poeta granadino.⁶²

Così ci pare si giustifichi al v. 5 l'impiego da parte di questi due traduttori dei sostantivi «monconi», in luogo del più blando «moncherini», e di «inchiostro», sineddoche per «calamaio» prescelto da Bodini, Bo, Felici e Rendina. Come ricorda Von Prellwitz, nell'introduzione ai suoi due volumi Rizzoli delle poesie di Lorca, «*Poeta en New York*, con le sue innumerevoli immagini surreali, spesso apparentemente oniriche, è forse il più realistico tra i libri di poesia di Lorca».⁶³ Così come «moncherini» anche «calamaio» è forse percepito da questi e dalla Rosso come troppo debole dal punto di vista semantico; invece i sostantivi «monconi» e «inchiostro», nella loro vivida, perturbante concretezza, esprimono l'urgenza dolorosa, la «disperata violenza» della materia del *Poeta*. Inutile aggiungere che tali soluzioni vanno a tutto vantaggio della comprensione dei due potenti correlativi lorchiani: quello dell'albero mutilato e quello dell'annegamento della farfalla.

Le traduzioni di Prellwitz e di Rosso, sono inoltre avvicinabili, per una grande attenzione agli aspetti fonici. Si pensi al già citato v. 7 in cui la preposizione «dalla» dell'epiteto *dalla testa rotta* («de cabeza rota»), ritorna al v. 6, mentre nel testo di partenza l'epiteto che accompagna il sostantivo non la prevede:

y el niño con el blanco
rostro de huevo

- <e il bimbo con il bianco volto d'uovo (Bodini)
- <e il bambino col bianco volto d'uovo (Bo)
- <e il bambino **dal** bianco volto d'uovo (Prellwitz)
- <e il bambino **dal** bianco volto d'uovo (Rosso)⁶⁴
- <e il bambino dal volto bianco d'uovo (Rendina)⁶⁵
- <e il bimbo con il bianco volto d'uovo (Felici)

62 Rendina evita il diminutivo e traduce: «Con gli animali dalla testa rotta».

63 NORBERT VON PRELLWITZ, *Introduzione* a Federico Garzia Lorca, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 21-29: 24.

64 Rosso risolve così anche il v. 8 dove «y el agua harapienta de los pies secos» diventa «e l'acqua cenciosa dai piedi secchi».

65 Come si vede anche Rendina conferma l'uso di «dal».

E ancora: si osservi in Prellwitz il gioco allitterativo ai vv. 3-4 (giustificato dall'originale spagnolo) «buscan el **cr**ystal, / dejaré **ca**er mis **ca**bellos» <«le forme **che** [...] il **cr**istallo / lascerò **che** mi **cr**escano i **ca**PELLI», potenziato dall'anafora di «che» e dal rilievo che assumono sulla pagina i verbi «cercano/crescono» in posizione identica.⁶⁶

In un saggio di circa quindici anni fa, Prellwitz chiamato in occasione di un convegno, a riflettere sulla sua esperienza di traduttore di Lorca affermava:

Nel caso della poesia di Lorca, uno scrittore di notevole consapevolezza acustica, del resto manifestata nella sua iniziale vocazione musicale, l'opportunità di rafforzare le istanze ritmiche nella traduzione appare motivata anche dalle idee enunciate dallo stesso Federico, come quando nella conferenza-recital su "Poeta en Nueva York" parla dell'importanza nella prima lettura del disegno ritmico della poesia, sottintendendo la concezione dell'effetto ritmico come strumento primario nel produrre emozione nell'ascoltatore, ma anche nel consentirgli una prima comprensione non riflessiva del testo poetico.⁶⁷

Non troppo diversa, sebbene diversa sia l'occasione in cui nasce la sua traduzione di Lorca, è la riflessione con cui la Rosso conclude l'introduzione alla sua antologia:

[...] si è cercato di mantenere un principio di equilibrio, rispettando innanzitutto la "verità semantica" dei testi e restituendo la misura dei versi assoggettati a schemi metrici, ogni volta che è stato possibile rispettarla senza stravolgimenti di senso o eccessive forzature.⁶⁸

66 Forte è la consonanza, nella traduzione di Prellwitz, anche al v. 10: «e farfalla **ann**egata **nell'in**chiostro». Cfr. anche Rosso: «e **una** farfalla **ann**egata **nell'in**chiostro».

67 NORBERT VON PRELLWITZ, *La traduzione delle Poesie di Federico García Lorca: alcune osservazioni*, in *Ripensando a García Lorca*, a cura di Maria Cristina Desiderio, Loretta Frattale, Maria-Serena Zagolin, Gaeta, Bibliotheca, 2000, pp. 143-150: 145.

68 MARIA ROSSO, *Nota della curatrice ai I poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 50-51: 51.

Quell'attenzione ai valori ritmici e fonici del testo di partenza, rivendicata da Von Prellwitz e dalla Rosso, la cui attività di traduttori è affiancata (come fu per il critico pugliese) dall'insegnamento universitario e dalla ricerca scientifica, è presente in misura decisamente minore nella traduzione bodiniana; qui è come se passasse in second'ordine rispetto al lavoro di selezione del lessico.

Prellwitz e Rosso, pur dicendosi convinti della provvisorietà di ogni atto traduttivo («ogni traduzione è fatalmente destinata ad essere provvisoria»;⁶⁹ «per quanto il travaso in un'altra lingua possa riecheggiare “il tono poetico dell'originale, rimarrà sempre una semplice risonanza, un'”eco di poesia”, come notava Benvenuto Terracini»),⁷⁰ si mettono in ascolto del mondo lorchiano, cercando di restituirne la *verità*, per adottare le stesse parole della Rosso.

Nella traduzione di Bodini c'è un coinvolgimento sentimentale e lirico, che spesso finisce per prendere il sopravvento sul controllo razionale del testo d'arrivo.

A distanza di anni dalla pubblicazione dell'*Antologia*, un traduttore come Felici può scegliere (forse troppo liberamente) di tradurre *Vuelta de paseo* con *Ritorno da fuori*.

Bodini, che non avrebbe mai condiviso questa soluzione, subisce al contrario tutto il fascino poetico che il sostantivo «paseo» è in grado di evocare. La passeggiata, tema assai prediletto dall'iconografia surrealista francese, non a caso forma parte del titolo di una sua lirica, (*La passeggiata del poeta*), compresa nella raccolta *Zeta* (1962-1969). Il titolo, che Macrì senza esitazione definisce «campaniano», dice molto della vicinanza sentimentale del Bodini poeta con l'area surrealista e protosurrealista (Rimbaud) della poesia francese.⁷¹

Bodini, si sa, è un poeta che riversa nelle sue traduzioni suggestioni ed echi ch'egli deriva dalla contaminazione tra letture ed esperienze di vita vissuta.⁷²

69 NORBERT VON PRELLWITZ, *La traduzione delle Poesie di Federico García Lorca*, cit., p. 150.

70 MARIA ROSSO, *Nota della curatrice*, cit., p. 51.

71 ORESTE MACRÌ, Introduzione a *Vittorio Bodini. Poesie 1939-1970*, Milano, Mondadori, 1972, pp. XI-XLIX: XLIV.

72 Per un riferimento esplicito sull'influenza della traduzione dei surrealisti nella lirica bodiniana cfr. ivi, p. XXXII e seg.

Sempre nell'Antologia, al primo emistichio della lirica 1910 si legge: «No preguntarme nada». Nella traduzione del nostro poeta «Non chiedermi nulla», è impossibile non avvertire un'eco montaliana.⁷³

Nelle traduzioni 'surrealiste' del critico pugliese si riscontra un vero e proprio *partito preso* in nome della lirica, che lo spinge a innalzare il testo di partenza sul piano poetico a danno dell'imparzialità.

I più recenti traduttori di Lorca dimostrano, come abbiamo visto, che il miglior modo di essere fedeli all'autore consiste nel proporre non una «rigida imitazione», ma un «compromesso ragionato e ragionevole» sul testo volto a preservare da un lato le «strutture semantiche dominanti», dall'altro «l'effetto ritmico». Fine di quest'operazione sarà il «produrre emozione nell'ascoltatore, ma anche consentirgli una prima comprensione non riflessiva del testo poetico».⁷⁴

La traduzione di Bodini è prima di tutto, nelle intenzioni dell'autore, un'operazione culturale in cui l'aspetto critico e di riflessione sulla lingua può arretrare a vantaggio della preminenza attribuita alla componente privata d'elezione letteraria.

La resa della voce dell'autore, a cui aspirano traduttori come Prellwitz e Rosso, dimostra da un lato una grade riflessione in campo della traduzione, dall'altro la volontà di rendere Lorca con la sua voce senza condizionamenti teorici aprioristici.

3. Il surrealismo di Bodini

Le ragioni di quello che potremmo definire un vero e proprio scivolamento semantico della categoria surrealista d'invenzione bodiniana a cui l'Italia assiste negli ultimi venti anni sono molteplici poiché esse, che solo superficialmente potremmo circoscrivere ad un cambiamento del gusto del pubblico, riflettono un mutato contesto storico-culturale in cui sempre più netto è lo scollamento tra il lavoro dell'editoria e dell'industria del sapere, e la riflessione politica a cui tale lavoro dovrebbe accompagnarsi.

73 L'allusione è alla celeberrima *Non chiederci la parola*. Cfr. Glauco Felici: «non domandarmi»; Norbert Von Prellwitz: «Non chiedetemi».

74 NORBERT VON PRELLWITZ, *La traduzione delle Poesie di Federico García Lorca: alcune osservazioni*, cit., pp. 144-145.

Bodini approdò all'ispanismo in parte guidato dal suo personale intuito di poeta e dalla sua origine salentina che, com'è noto, condizionarono molto non solo la sua attività di studioso e di traduttore, ma anche il suo modo d'intendere l'impegno critico e filologico sui testi. Egli è nelle parole dell'amico Macrì:

il caso maggiore e più insigne di motivazione biografico-esistenziale dell'ispanismo nel cosmo interiore di tutta la sua personalità immersa nella vita ispanica (essenza e fenomeno) ed espressa in poesia tradotta e originale, prosa d'arte e di costume ad ogni livello sociale e politico, saggio critico, taglio antologico e costruzione storiografica oggettiva.⁷⁵

La Spagna, terra mitica e «perturbante», nella cui sostanza «reale, letteralizzata e mitizzata» Bodini coglie risonanze sentimentali del Salento natale – «fondo di una provincia abbandonata», dove con l'altro leccese, Macrì, «si *sente abbandonato*» –, diventa nella sua esplorazione inquieta possibile dimora dell'anima, luogo simbolico di auto-determinazione esistenziale e poetica, e d'incontro con la letteratura europea.⁷⁶ Lo studio sugli autori del barocco-surreale, dapprima Góngora e Quevedo, poi i surrealisti, si configura come una ricerca che il critico parallelamente conduce sulla sua parola poetica; quest'ultima trae linfa vitale dalle differenti modulazioni dell'irrazionale ispanico.⁷⁷

Ma ripercorrere, seppure per brevi cenni, la traiettoria biografica di Bodini, alla scoperta di dettagli che illuminino le molteplici risposdenze tra la sua ispanofilia e l'attività di critico, non sarebbe di grande aiuto se non ritenessimo di potervi cogliere il riflesso di un particolare momento storico in cui gli intellettuali italiani, chiamati

75 ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, cit., p. 284.

76 ANNA DOLFI, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in Ead. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 389-412: 393.

77 Osserva Sansone che il barocco e l'Avanguardia costituiscono «due modi di avvertire la realtà particolarmente consentanei con la sostanza spirituale di Bodini» (MARIO SANSONE, *Bodini nella cultura contemporanea*, in *Le terre di Carlo V*, cit., pp. 699-713: 710).

a fare i conti con l'eredità del secondo dopoguerra, s'interrogano profondamente sul proprio ruolo civile. In questo frangente storico la «critica come operazione essenziale anche all'interno dell'atto formativo, creativo» diventa un'attività «necessaria». ⁷⁸

Bodini aderisce con la grande caparbietà che caratterizza la sua vita di studioso all'universo di «poeti-traduttori» e «traduttori-poeti», membri di quella luminosa *Terza generazione* che, come si apprende dalle parole di Macrì, «insorse negli anni Trenta e svolse la sua giovinezza entro i primi anni Quaranta», e fu artefice di un «riformismo letterario», che in contrapposizione al «manierismo stagnante di poesia pura» tentò la via della conciliazione tra la tradizione italiana dei grandi classici e una disperata «vocazione europea». ⁷⁹

Quella generazione militante di intellettuali formati durante gli anni del Fascismo in cui, nel commovente ricordo di Bo, «le lotte sono spente, l'opposizione non ha più voce o ne ha una puramente emblematica», reagisce alla «solitudine [...] primo segno di riconoscimento per i giovani che vivevano nel vuoto e nell'assenza» attraverso l'incontro con gli autori stranieri:

In questo quadro l'attenzione alla letteratura europea costituiva un mezzo per restituire «alla letteratura la sua accezione universale: se è vero che in parte ci illudevamo di trovare altrove ciò che mancava in noi, è però anche vero che in questa fase di allargamento e di rottura ci si illudeva di toccare finalmente il territorio della letteratura pura, non condizionata dalla storia». ⁸⁰

Per la generazione degli Ermetici la pratica traduttoria, che trova il suo sbocco naturale nell'antologia, ⁸¹ muove da un lato da una no-

78 GIORGIO BÀRBERI-SQUAROTTI, *La cultura e la poesia italiana del Dopoguerra*, Milano, Cappelli, 1968, p. 53.

79 ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 54-71: 54 e 55.

80 CARLO BO, *La poesia a Firenze, quarant'anni fa* (1976), in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, pp. 196-212: 202 e 204.

81 Nella prefazione a *Poesia europea del Novecento* Raboni conia l'espressione «funzione antologia» per alludere a questo esemplare momento storico (GIOVANNI RABONI, *Ripartire da Babele*, prefazione a *Poesia europea del Novecento (1900-1945)*, a cura di Piero Gelli, Milano, Skira, 1996).

bile finalità letteraria – inserire la tradizione letteraria italiana in un più vasto orizzonte europeo, rifondandola nel comune solco della modernità romantico-simbolista –, dall’altro da un esplicito movente politico: apprendere e diffondere la lezione dei coevi maestri europei diventa l’unico mezzo per far uscire l’Italia dall’isolamento in cui gli anni di oscurantismo fascista l’avevano ricacciata.⁸²

Se, forse a ragione, Mengaldo legge nella «vocazione astrattiva e a-temporale» della *Terza Generazione* una sorta d’invito alla creazione di una «koiné impersonale», in cui, azzerate le tensioni, ciascuna letteratura nazionale riconosca finalmente le radici della propria modernità nella comune lezione dei classici europei contemporanei, nondimeno, in questa geografia ideale, in cui da tutte le parti s’insegue «il fantasma di una “lingua universale”», centrale resta il primato accordato alla cultura francese e, in modo particolare, all’avanguardia surrealista.⁸³ Le pur determinanti differenze di gusto, tendenze, e dominio linguistico, che inducono Macrì e i suoi amici a «spartirsi il mondo della poesia», non impediscono loro di riconoscersi tutti nella richiesta di liberazione umana promossa dal surrealismo, della qua-

82 Cfr. ANNA DOLFI, *Una generazione dalla vocazione europea*, in *Tradizione e poesia nell’Europa del Novecento*, cit., pp. 367–372: 370: «Cresciuti negli anni della conclamata autarchia fascista, i giovani dell’ermetismo e dintorni guarderanno all’Europa non solo come un modo per uscire da un provincialismo soffocante, ma come a un mezzo per rifondare nel solco della grande esperienza romantico-simbolista europea una cultura finalmente moderna che trova i propri maestri fuori dai confini nazionali». Per un’esatta definizione del profilo storico-politico della *Terza Generazione* non sarà mai inopportuno menzionare Bigongiari: «il tempo non lasciava altra speranza che nei gesti più assurdi, nelle più occulte testimonianze di un io che cercava la moltiplicazione del proprio essere nella fraternità universale della poesia, al di là delle frontiere dove per noi non esisteva un amico, ma un fratello. Il nemico, semmai, era in noi, nell’accettare una separazione che non potevamo ammettere, imposta dalle ragioni di una politica di potenza e sopraffazione. Era insomma la ricerca delle ragioni della scissura di un linguaggio universale dell’uomo, quale quello della poesia, e il modo forse di trovare un risarcimento nel risalire a monte del divaricarsi di ogni linguaggio, fino a toccare nella sua primigenia poliedricità la causa inalterabile del suo folgorante nucleo. Era insomma un discorso sulla trasparenza della forma in se stessa perseguita nella molteplicità formale delle proprie manifestazioni storiche» (PIERO BIGONGIARI, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, pp. 39–47, a p. 39).

83 PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. XXXVII.

le, in linea con il dibattito internazionale, decidono di farsi accesi promotori in Italia.⁸⁴

Ma nella lezione del surrealismo la sensibilità ermetica trova, inoltre, conferma delle principali istanze di cui si fa vessillifera: la negazione («Da Montale in poi l'accento messo sul "non" assumeva il ruolo di guida»), la rottura («l'opposizione è stata un principio di fondo, in quanto tutte le soluzioni politiche erano considerate come dei compromessi»), e la riconsegna all'uomo, inteso come la più piccola cellula di un mondo liberato dalla giogo politico e morale, di quella centralità che a lungo tempo gli era stata sottratta («l'uomo era considerato come arbitro assoluto del proprio destino [...] l'uomo e la poesia, l'uomo e Dio: non esistevano altre categorie»)⁸⁵.

A quasi venti anni dal *Manifesto* di Breton Bo, che può vantare il merito di essere uno dei primi divulgatori italiani dell'avanguardia, nel tracciare un *Bilancio del surrealismo* pur dichiarandosi in parte deluso dal surrealismo, che assecondando un impulso di ricerca non sempre «assoluto e congruente», è scaduto nell'«errore politico» dell'«abbandonarsi a un vizio della realtà più inutile», non manca di rilevare che:

[esso] resta l'atto di una meravigliosa proposta, qualcosa che s'identifica con la forma delle nostre prime ragioni e se volete (se vi compiaccete nei larghi disegni di un'immaginazione comoda e innocua) uno scacco, la nostra più bella sconfitta. Adunate in sé tutte le aspirazioni spirituali di un secolo, dalla palpitante confidenza di Nerval alla sconfitta di Lautréamont, il surrealismo ha espresso i nostri bisogni, tutta la figura della nostra angoscia.⁸⁶

Come si vede, l'avanguardia francese, depurata dei suoi tratti più marcatamente provocatori, che rischierebbero di inquinare presso i

84 ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta*, cit., p. 56.

85 CARLO BO, *La poesia a Firenze, Quarant'anni fa*, (1976), in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 196-212: 205.

86 CARLO BO, *Bilancio del surrealismo*, (1943), ivi, pp. 869-930, a p. 929. Tra gli altri interventi sull'avanguardia (cfr. *D'un senso segreto* in «Prospettive», IV, 1, 1940), è autore anche di un' *Antologia del surrealismo*, che, come il *Bilancio* è pubblicata nel 1944.

posterì la sua sommità morale, è individuata (e invocata) da Bo come «stato dello spirito», condizione di libera determinazione a cui ogni uomo deve protendere.

Meno ideale, più ideologizzato, e spinto sul versante dell'azione concreta è il punto di vista di Fortini, che sedici anni dopo il *Bilancio* di Bo, nella prima edizione dell'antologia *Il Movimento surrealista* (Milano, Garzanti, 1959), avvia un'acuta riflessione sull'avanguardia proprio a partire dalla sua bruciante componente politica, marginale nell'interpretazione del critico ligure.

Il movimento di Breton, fallito come progetto politico per non essere riuscito ad imporsi nei quadri dirigenziali dei partiti politico-rivoluzionari e per aver dato «prova negativa della impossibilità e contraddittorietà di una espressione assoluta», risulta tuttavia ancora disperatamente attuale nel suo appello libertario:

Alcuni dei valori tipici della rivolta surrealista [...] non hanno perduta nessuna delle loro ragioni; la sempre più accentuata depoliticizzazione delle masse entro i superstati-guida [...]; le nuove formidabili armi del conformismo che la tecnica moderna ha messo a disposizione delle burocrazie per creare e soddisfare i bisogni culturali di massa, mantengono viva e rinnovano di decennio in decennio l'esigenza della rivolta "permanente", insufficiente ma necessaria.⁸⁷

In un sistema politico e sociale profondamente mutato rispetto a quello in cui si è originato, ma flagellato dallo stesso disordine morale e dalla stessa necessità di riscatto, il surrealismo deve e può incidere ora, secondo Fortini, grazie al peso del suo messaggio, che si definisce innanzitutto come «un'eredità di opere di poesia e di arte, che il tempo sfolta e su cui distribuisce luci diverse»; nelle rinnovate «esigenze etico-politiche» e nei «mutamenti di prospettiva» che costituiscono l'essenza precipua di questo catalogo di opere surrealiste vi è forse la speranza di sanare «la grandissima maggioranza degli uomini», che, continua il critico, «nelle nostre società [...] subisce la servitù del potere ideologico, economico e politico e vive nella repres-

87 FRANCO FORTINI, *Il Movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 45-46.

sione inconscia e nella involontaria mutilazione dei bisogni, dei desideri e delle possibilità». ⁸⁸

L'esplorazione del surrealismo che opera Bodini, «uomo libero, [...] intellettuale impegnato, alla ricerca di una funzione popolar-nazionale della cultura, senza cedimenti populistici» ⁸⁹ sembra condividere con la riflessione fortiniana non solo la vicinanza cronologica ma anche lo scoperto fine politico e civile. Qualche anno prima che Fortini desse alle stampe l'antologia surrealista così il poeta-traduttore barese commentava nell'introduzione alla traduzione del *Chisciotte* per l'editore Einaudi:

Siamo in un'età di crisi e di violenza; un'età che rassomiglia stranamente alla nostra [...]. Noi viviamo esattamente nella situazione di impasse dei tempi di Cervantes. I fantasmi delle nostre folle, o della nostra anima di folla, sono i pennacchi di fumo degli indiani di Sioux, gli assalti alle carovane, i *saloons*, i filoni d'oro. Lo stesso amaro gusto di sottrarci alle chiuse immagini della vita reale, di salvare in qualche punto fuori di essa la nostra umana avventura. È un angoscioso disagio che si serve di ridicoli paradisi artificiali, ma non perciò è meno grave e profondo. ⁹⁰

Dei costumi mutati, della crisi del senso etico, delle «macerie del linguaggio», Bodini si lamenta negli stessi anni anche sulle numerose riviste culturali, a cui collabora o che dirige. Sul secondo numero di «L'Esperienza poetica» (1954), rivista da lui stesso fondata, ormai deluso dal proprio tempo si vede costretto ad addossare al «peso degli eventi» la colpa della «profonda crisi morale» che attanaglia le coscienze dei poeti. ⁹¹

88 Ivi, p. 47.

89 FABIO GRASSI, *Per un profilo politico di V. Bodini*, in *Le terre di Carlo V*, cit., pp. 715-766, a p. 766. E si veda anche il giudizio di Jacobbi: «in Bodini [...] il tema fondamentale che si pose fu quello tipico del dopoguerra, il tema del rapporto col reale storicamente e socialmente inteso» (RUGGERO JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, pp. 519-522: 520).

90 VITTORIO BODINI, *Introduzione* a M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1957, vol. I, pp. XXI-XLVII: XXXIX

91 VITTORIO BODINI, *Non è una poesia da serra* (in «L'Esperienza poetica», 2, apri-

Come Fortini, ma con lo sconforto e l'esacerbamento che gli derivano dall'essere un intellettuale del Sud, triste e morente: triste terra in cui il lavoro non riscatta, non migliora, Bodini s'interroga sulla missione civile di cui devono farsi carico gli intellettuali; costoro, perduta ogni bussola, ad ogni passo avvertono l'inquietudine e il rischio di confondere e di confondersi:

Vi sono epoche in cui, a somiglianza delle favolose età dell'oro, la società porge spontaneamente alla poesia il suo nutrimento; e la nostra età non è di quelle; dobbiamo lottare sul doppio fronte dell'espressione poetica e della elaborazione culturale, sempre col rischio di sbagliare, e con tale inquietudine, date appunto l'insicurezza e la contraddittorietà delle indicazioni che dà di sé la società in cui viviamo.⁹²

Il fondo provinciale e arretrato della cultura italiana diventa ancora più scoperto nel confronto implicito con la realtà spagnola contemporanea. Negli anni Sessanta, Bodini se da una parte è sempre più coinvolto nella ricerca di un'impossibile identità letteraria nazionale, dall'altra abbraccia la causa civile spagnola, scrive articoli militanti contro il franchismo, e si schiera a favore della liberazione dei prigionieri politici. Della Spagna il critico accoglie la «dimensione epica», la sua «sostanza umana», e il «suo eroismo», che si rivelano nella lotta contro l'oppressore, nella «risposta degli intellettuali spagnoli alla guerra civile e al fascismo», di cui la sorella nazione italiana, seppure afflitta e agonizzante, è in parte responsabile:

quello che abbiamo verso la Spagna è un vero complesso di colpa: quanto più ci è cara la libertà di cui godiamo, più acutamente avvertiamo il rimorso che a fruirne non siano anche gli spagnoli, a cui fummo noi a toglierla. Conferenze dibattiti, manifesti nascono naturalmente da questo clima, e il problema della libertà spagnola in nessun'altra parte fuori di Spagna è avvertito con la stessa intensità. Sentiamo, anche

le-giugno 1954), in Fabio Grassi (a cura di), *I fiori e le spade. Scritti civili 1931-1968*, Lecce, Milella, 1984, pp. 226-228: 227.

92 VITTORIO BODINI, *Storia e geografia* (in «L'Esperienza poetica» n. 9-11, gennaio-settembre 1956), ivi, pp. 230-233: 233.

senza rendercene conto, che si tratta di un problema italiano.
Di responsabilità italiana.⁹³

È nella Spagna, che sebbene oppressa e vinta, non rinuncia a lottare per la propria libertà che Bodini trova quella lezione morale, prima che politica, che manca all'Italia; nella Spagna di coloro che pur avendo scelto di restare in una terra sottomessa ne contrastano dall'interno il regime oppressivo, e di quanti, invece, con altrettanta ferezza hanno intrapreso il destino dissidente dell'esilio; nella Spagna dei poeti che come Lorca (di cui traduce le opere teatrali per Einaudi nel 1952), hanno iscritto «fortemente la figura dell'uomo entro uno spazio umano, badando a difenderla da ogni corrosione d'anni o di eventi, o salvaguardandola da ogni trascendenza in sistemi».⁹⁴

Come incalzato dall'urgenza di diffondere il messaggio etico spagnolo, nella convinzione ch'esso potrà scuotere dall'inerzia e risollevarla la coscienza appiattita del popolo italiano, concluso lo studio sui classici del *Siglo de oro*, Bodini sente di doversi confrontare con la lirica contemporanea. Decisivo per il concepimento dell'antologia surrealista sarà l'incontro con il teatro di Lorca: nell'opera di questo 'gigante senza origine', che con la propria vita ha testimoniato l'insensatezza e la barbarie del proprio tempo, dimostrando quanto «la nostra cultura obbedisce a dimensioni che la condizionano e impediscono che vada al di là d'un fatto relativo», Bodini scopre il fine ultimo del suo impegno civile; Lorca ha mostrato al mondo «cosa sia la libertà»: quest'ultima, avversa alla Storia degli uomini, piena di errori e di violenza, si sottrae alla morte, di cui la Storia si sostanzia, risolvendosi nella parola che, sola, conforta e salva dal presente infelice.

La lirica surrealista spagnola compie il «miracolo» proprio del teatro di Lorca: inventando un nuovo linguaggio, «atto vitale iniziale, di acceso riconoscimento del mondo», mette in contatto «il poeta e l'essere», donando al primo la forza di agire e di intervenire per cambiare il mondo.

93 VITTORIO BODINI, *Romanzi come bandiere* (in «Il Mondo», 22 maggio 1962), ivi, pp. pp. 249-251: 249.

94 VITTORIO BODINI, Introduzione a *Il Teatro di Federico García Lorca*, Torino, Einaudi, 1952, pp.V- XX:V.

In ciò si riassume forse per Bodini la sfida etica lanciata dal surrealismo spagnolo al proprio tempo; in essa vi è parimenti la sfida, purtroppo non colta, ch'egli ha inteso lanciare al proprio tempo:

[...] quando parliamo del surrealismo francese senza essere costretti a specificare, non è dei poeti o della poesia surrealista che parliamo, ma di quello straordinario insieme di terribili incanti che costituirono la sfida surrealista, la promessa di ampliare prodigiosamente i limiti del reale mediante lo sconfinamento nella magia e nel sogno, l'affrancamento dai tabù, la soppressione della soglia fra cosciente e subcosciente, e della tradizionale subordinazione di quest'ultima, con la conseguente illusione della letteratura – mai andata come ora più vicina al segno- di poter cambiare la vita.⁹⁵

95 VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, cit., p. XXVIII.

**«Tu stranamente viva sulle mie labbra»:
la voce di Pedro Salinas
nelle traduzioni di Vittorio Bodini¹**

Francesco Fava
(Università IULM di Milano)

C'era una volta, un tempo in cui tradurre non significava solo tradurre. Nell'epoca gloriosa dei 'pionieri', cui Vittorio Bodini apparteneva, era inestricabile l'intreccio fecondissimo che legava critica letteraria e traduzione, magistero universitario e relazioni d'amicizia, scrittura creativa e impegno civile. Sulla peculiare concezione dell'attività traduttiva sviluppatasi in seno a quella generazione di intellettuali tornerà a ragionare, a distanza di qualche decennio, uno dei suoi principali protagonisti, Oreste Macrì:

tra poesia e critica si collocò un'ampia, densa, continua attività di traduzione da parte di poeti-traduttori e traduttori-poeti, sì che la traduzione si specificò categorialmente quale vero e proprio genere letterario autonomo: iniziativa propria di una sorta di *animus traduttori*, così come categorialmente erano intese la poesia e la critica. I tre generi confluivano nel metagenere dell'antologia.²

La traduzione, continua Macrì, risultava come una «conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere».³ È in questo

- 1 Il verso citato nel titolo è tratto dalla poesia «Con questo nome», in VITTORIO BODINI, *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, 1983, p. 97.
- 2 ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-71: 55.
- 3 Ivi, p. 56. A formare la schiera di intellettuali pervasi da 'animus traduttori' che

specifico contesto culturale che va inquadrata l'edizione delle *Poesie* di Pedro Salinas che Vittorio Bodini cura nel 1958 per l'editore Lerici, nella collana «Poeti Europei». Successivamente, ancora una collezione di poesia straniera contemporanea, «Il Maestrale» delle edizioni Accademia, costituirà la collocazione definitiva del volume, con il titolo di *Ragioni d'amore*.⁴

Gli autori proposti e i critici coinvolti in entrambe le collane delineano il profilo di due progetti editoriali ambiziosi, che videro il concorso di figure tra le più rilevanti dell'intellettualità italiana dell'epoca.⁵ Scorrendo l'indice delle 27 pubblicazioni che ne «Il Maestrale» precedono le *Ragioni d'amore*, di cui ci si occuperà qui, si conferma inoltre l'impressione – suggerita dalle riflessioni di Oreste Macrì appena citate – di una netta inclinazione verso le antologie.⁶ Antologie

caratterizzarono la cultura italiana del secondo dopoguerra, Macrì menziona – oltre ai poeti-ispanisti Bo e Bodini – Luzi, Bertolucci, Penna, Gatto, Bigongiari, Sereni. Su un versante più teorico, per un panorama ragionato delle diverse concezioni traduttive e del dibattito intorno ad esse nelle decadi centrali del XX secolo, fondamentale è il recente saggio di FRANCO NASI, *Prima dei Translation-Studies: appunti sulla traduttologia italiana del Novecento*, «Testo a fronte», XXV, 50, 2014, pp. 7-30.

- 4 Rispettivamente, PEDRO SALINAS, *Poesie*, Milano, Lerici, 1958 e ID., *Ragioni d'amore*, Milano, Accademia, 1972. Per le citazioni contenute nel presente studio si è scelto di fare riferimento (con la semplice indicazione, da qui in avanti, del numero di pagina), all'edizione più recente, in considerazione della sua maggiore diffusione e reperibilità.
- 5 Nell'orbita della casa editrice Lerici, a cavallo tra anni '50 e '60 dello scorso secolo, si muovono, tra gli altri, Mario Luzi, Angelo Maria Ripellino, Romano Bilenchi, Walter Pedullà, Roberto Sanesi e Luciana Frezza. La lista dei curatori dei volumi de «Il Maestrale» riunisce figure di non minore prestigio, dando vita a un mosaico di voci la cui cifra sembra potersi individuare nella ricerca di un punto di mediazione tra eccellenza letteraria e impegno civile. Tra gli studiosi coinvolti (accanto ai responsabili della collana Carlo Bo e Giuseppe Bellini) si segnalano gli ispanisti Dario Puccini e Francesco Tentori Montalto e, per le altre lingue, Carlo Castellaneta, Luciano Erba, Nelo Risi, Ruggero Jacobbi, Joyce Lussu, Vincenzo Accame. Va infine segnalato che alcuni dei titoli di questa collana costituiscono – come nel caso del nostro Salinas – riedizioni di volumi precedentemente pubblicati proprio dalla casa editrice Lerici, che aveva nel frattempo chiuso i battenti nel 1967.
- 6 In tema di antologie, non si può fare a meno di ricordare lo storico volume curato da VITTORIO BODINI (*I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963), così come la monumentale selezione antologica realizzata qualche anno dopo da

di carattere geografico o tematico (la giovane poesia tedesca e quella delle Antille, la voce poetica dell’Africa o quella della protesta statunitense), ma ancor di più antologie poetiche personali, che offrono selezioni ragionate di autori eminenti del Novecento letterario, con uno sguardo che si estende ben al di là delle rotte consuete: Aimé Césaire, Sédar Sènghor, Jorge Carrera Andrade, e ancora Jouve, Cernuda, József, Cendrars compaiono accanto ai più familiari Neruda e Majakovskij, Apollinaire e Alberti. Antologie poetiche, tutte queste, che investono il curatore non solo del lavoro di traduzione, ma anche e soprattutto del compito di selezionare, individuare una linea tematica, presentarla al lettore attraverso uno scritto introduttivo. Il forte ruolo di mediazione culturale assunto dal curatore si completa con la scelta del titolo del volume, costituito quasi sempre da un verso dell’autore antologizzato o dal titolo di una sua poesia o una sua raccolta, accompagnati dal sottotitolo «antologia lirica». Nel nostro caso, come detto, la scelta ricadrà su *Ragioni d’amore*: sintagma già di per sé indicativo di una lettura interpretativa della poesia di Pedro Salinas su cui varrà la pena soffermarsi un momento.⁷

Affidarsi al titolo della raccolta del 1936, *Razón de amor*, quale sigla riassuntiva sotto la quale radunare l’insieme della produzione in versi di Pedro Salinas appare una scelta non solo suggestiva, ma anche funzionale alla valorizzazione di due direttrici preminenti nella traiettoria lirica dell’autore spagnolo. Al versante amoroso, preponderante dal punto di vista tematico e autentico fulcro ispiratore di poetica, in Salinas si affianca infatti una caratteristica modalità espressiva ‘raziocinante’ che conferisce a molte delle sue composizioni quasi l’aspetto di piccoli teoremi amorosi, sfide intellettuali di decrittazione o riflessioni fenomenologiche intorno all’essenza dell’eros.⁸

Oreste Macrì (*Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, 2 vols). Quanto invece agli ambiziosi progetti di opere antologiche immaginati e condivisi da questi due amici-ispianisti, ne dà ampiamente conto, attraverso numerose citazioni dall’epistolario: ANNA DOLFI, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un’amicizia*, in Ead. (a cura di), *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 389-411.

7 Oltre che sulla copertina del libro, *Ragioni d’amore* appare anche, all’interno del volume, quale traduzione del titolo della sezione che ospita le liriche tratte dalla raccolta *Razón de amor*.

8 «Poema de discurso» è l’etichetta applicata alle poesie di Pedro Salinas da Ci-

Curiosamente, però, se si scorre l'elenco delle poesie incluse nell'edizione bodiniana, la meno rappresentata tra le raccolte poetiche di Salinas è proprio *Razón de amor*. La distribuzione complessiva dei testi denota estremo equilibrio nella selezione, privilegiando l'opera maggiore, *La voz a ti debida*, e relegando in secondo piano la produzione degli anni dell'esilio. L'unico dato che appare difficile giustificare da un punto di vista critico è appunto una certa marginalizzazione delle liriche contenute nella raccolta del 1936:

Presagios (1924) 18 poesie sulle 50 presenti nella raccolta;
Seguro azar (1929) 8 su 50;
Fábula y signo (1931) 14 su 33;
La voz a ti debida (1933) 38 su 70;
Razón de amor (1936) 8 su 51;
Todo más claro (1949) 2 su 14;
Confianza (1955) 2 su 25.⁹

Se la presenza ridotta di testi provenienti da *Seguro azar* si può attribuire alla natura ancora giovanile di quella raccolta, stupisce inve-

RIACO MORÓN ARROYO, *Pedro Salinas y su generación*, in *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, edición de Ciriaco Morón Arroyo e Manuel Revuelta Sañudo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 11-39, a p. 15, mentre PIER VINCENZO MENGALDO definisce i componimenti del madrileño come «irrefutabili teoremi d'amore» (*Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2004, p. 113). Nell'*Introduzione* alla sua edizione di *La voz a ti debida*, Emma Scoles ha saputo individuare il *pattern* argomentativo ricorrente in quei 'teoremi': «una prima concentrata esposizione del tema, cui fa seguito un secondo momento di esplicitazione dell'avvio, e quindi una chiusa, con ripresa circolare e conferma o, talvolta, capovolgimento paradossale del postulato iniziale» (EMMA SCOLES, *Introduzione* in PEDRO SALINAS, *La voce a te dovuta*, a cura di Emma Scoles, Torino, Einaudi, 1979, pp.V-XVII, a p. X).

- 9 Per quest'ultima raccolta, si indica l'anno di pubblicazione, successivo alla morte del poeta. L'epoca di redazione delle liriche andrà invece collocata tra 1942 e 1944. Nell'antologia curata da Bodini non compaiono testi appartenenti al poemetto del 1946, *El Contemplado*, né alla raccolta *Largo Lamento*, di redazione collocabile tra il 1936 e il 1939, ma pubblicata solo postumamente, all'interno delle prime edizioni complete dell'opera di Pedro Salinas. Possiamo verosimilmente attribuire a ragioni di carattere editoriale la mancata inclusione di testi tratti da queste due opere, che non appaiono menzionate dal critico italiano neppure all'interno del saggio introduttivo.

ce notare l'assenza di alcuni componimenti memorabili contenuti in *Razón de amor*, tra cui *Vólverse sombra*, *La memoria en las manos*, *De entre todas las cosas verticales*.¹⁰ Poesie straordinarie, che poco hanno da invidiare alle più riuscite di *La voz a ti debida*. Poesie, soprattutto, che enfatizzano e portano ai più alti risultati quell'attitudine raziocinante nell'esplorazione introspettiva del sentimento amoroso così caratteristica di Pedro Salinas e così opportunamente suggerita dal titolo *Ragioni d'amore* attribuito all'intera antologia. Queste esclusioni potranno forse essere meglio comprese alla luce di alcune valutazioni critiche che Bodini sviluppa nelle pagine introduttive del volume, come si vedrà tra breve.

Ma prima: perché «Ragioni», e non «Ragione», per tradurre *Razón de amor*? Secondo una procedura particolarmente congeniale al poeta madrileno, il titolo originale contiene una trasparente citazione che rimanda all'omonimo poemetto iberico degli inizi del XIII secolo.¹¹ A questo primo riferimento, il titolo *Razón de amor* affianca però anche l'eco del sintagma *razón de Estado* (del tutto sovrapponibile all'italiano 'ragion di Stato'). Volendo valorizzare questa duplice allusività, la traduzione italiana avrebbe potuto essere un corrispondente *Ragion d'amore*. Alla contrapposizione tra un'impersonale ragione di Stato e una più intima ragione d'amore, e alla conservazione del rimando al poema medievale (ben più immediatamente riconoscibile, certo, per il lettore spagnolo che non per quello italiano), Bodini preferisce invece l'attivazione di un'altra suggestione interte-

10 Va inoltre segnalato come tutte le liriche di *Razón de amor* incluse nell'antologia appartengano alla prima parte della raccolta. In questo caso, però, le motivazioni dell'esclusione sono più facilmente desumibili, in quanto gli otto componimenti che formano la seconda sezione di quella raccolta sono sensibilmente più lunghi, a partire dai 138 versi di *Salvación por el cuerpo*, e dunque avrebbero rappresentato un'eccezione che il curatore avrà preferito evitare, privilegiando il criterio dell'omogeneità complessiva del volume.

11 Al riferimento alla medievale *Razón de amor* si affianca la citazione garcilasiana di *La voz a ti debida*, e quella di Bécquer per *Largo lamento*. Nel ragionare sull'intenzione di una 'trilogia amorosa' che parte della critica ha attribuito a Pedro Salinas per queste tre opere, è interessante osservare come i riferimenti intertestuali suggeriti dai titoli vengano a costituire una sorta di *excursus* allusivo a tre fondanti manifestazioni storiche del tema amoroso nella poesia spagnola, dai retaggi cortesi popolarizzati nel poema duecentesco, al petrarchismo introdotto da Garcilaso, alla poetica romantica di Gustavo Adolfo Bécquer.

stuale, richiamando quelle «ragioni del cuore» che, stando a Pascal, la ragione sarebbe incapace di intendere.¹² Questa scelta traduttiva instaura dunque un agonismo tra ragione e cuore in luogo di una loro ossimorica convergenza. Tuttavia, tale convergenza è una nota fortemente distintiva della poesia di Pedro Salinas. L'esaltazione di un amore-passione irrazionale (in cui si saldano, rielaborati, elementi romantici e surrealisti) si esplica infatti, nei suoi versi, ricorrendo ai più sottili strumenti del raziocinio, a quell'estrema forma di logica poetica costituita da un 'concettismo interiore' di ascendenza barocca.¹³

La lettura dell'introduzione del volume (datata 1951) spinge a ipotizzare che sia forse proprio la convivenza dei poli 'pascaliani' del cuore e della ragione in una paradossale ragion d'amore a risultare in parte indigesta al critico/poeta/traduttore Vittorio Bodini.

Ottemperando alla finalità divulgativa implicita nella presentazione al pubblico di un autore ancora inedito nella nostra lingua, il saggio introduttivo che precede le liriche di Salinas tiene in conto orizzonti d'attesa e conoscenze pregresse del lettore italiano. A quel lettore, le prime parole dell'introduzione propongono perciò un parallelo nettissimo, fornendogli la bussola di un termine di paragone a

12 La recente edizione italiana della raccolta *Razón de amor*, curata da Valerio Nardoni, adotta la medesima soluzione, forse proprio tenendo conto dell'antecedente ritenuto ormai canonico (Cfr. PEDRO SALINAS, *Ragioni d'amore*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2006). Diverso il caso di *La voz a ti debida*, la cui citata edizione italiana tradotta da Emma Scoles propone un titolo distinto, *La voce a te dovuta*, rispetto a quello scelto da Vittorio Bodini (*La voce che ti devo*). Soluzione, quella scolesiana, che si lascia decisamente preferire per la capacità di mantenere del tutto attivo, oltre all'iperbato garcilasiano, il carico polisemico del titolo originale. Nell'interpretazione proposta da Bodini, mi pare, l'idea del 'debito' nei confronti del tu risulta preponderante rispetto alla sua natura di causa originante la voce poetica dell'io lirico. Al di là di quest'appunto isolato, nella pagine seguenti non si intraprenderà un esame comparativo delle diverse traduzioni italiane di Pedro Salinas, preferendo concentrarsi esclusivamente sull'esame interno delle peculiarità traduttive delle versioni di Vittorio Bodini.

13 LEO SPITZER, *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, «Revista Hispánica Moderna», VII, 1941, pp. 33-69. Per quanto le conclusioni dello studio di Spitzer siano state ampiamente contestate, e prestino in effetti il fianco a non poche precisazioni, la categoria di «conceptismo interior» da lui attribuita al poeta spagnolo si conserva tuttora ineludibile.

lui presumibilmente noto: «se ciò che cerchiamo è un poeta che sia il contrario di Lorca, con un mondo poetico altrettanto assoluto ma di segno opposto, non potremmo trovarlo che in Spagna, ed è Pedro Salinas» (p. 13).

Questo primo raffronto si sviluppa poi in una non meno netta divisione dei poeti spagnoli della Generazione del 27 in due distinti gruppi. Un'ala è quella riconducibile agli andalusi, Lorca e Alberti in primis, influenzata dalla lirica popolare delle *coplas* e del *romancero* sul fronte interno, e dal Surrealismo su quello europeo; alla testa dell'altra, Bodini colloca i castigliani Jorge Guillén e Pedro Salinas, le cui ascendenze letterarie conducono a Manrique, Garcilaso e Quevedo sul versante iberico, e alla poesia pura sul versante internazionale. Una bipartizione che, per l'ispanista italiano, si sostanzia anche negli indirizzi tematici: «da una parte [Salinas e Guillén] verso l'assoluto, la purezza della parola, la commossa osservazione del paesaggio interiore; dall'altra verso il reale, le terrestri radici del sangue scoperte nei colori e il popolo delle regioni iberiche» (p. 18).

La nettezza di tale polarizzazione si può soltanto in parte ascrivere all'esigenza di fornire un quadro immediatamente chiaro a beneficio del lettore non specialista, dato che essa si prolunga anche nella lettura della poesia di Salinas proposta subito dopo.¹⁴ L'opera del madrilenio è inquadrata da Bodini sotto il segno della negazione della realtà: «La poesia di Salinas si aliena fin dall'inizio dal mondo degli oggetti sensibili. Si direbbe che il poeta non abbia sensi per accoglierne le notizie, che i suoi sensi abbiano rinunciato ad ogni uso per non turbare le riflessioni dell'anima su se stessa» (p. 24). Al distacco dal reale attribuito a Salinas torna a essere contrapposta la linea poetica paradigmaticamente incarnata da Federico García Lorca: è riferendosi ancora a questi due autori che il critico italiano osserva co-

14 Diramazione riproposta anche in altri scritti di Vittorio Bodini, come nel saggio introduttivo dell'antologia *I poeti surrealisti spagnoli*. La relazione che lega i «surrealisti» con i «puri» (Salinas, Guillén, Alonso) è, tuttavia, descritta lì in termini meno drasticamente oppositivi: «maggiori solo di pochi anni, almeno rispetto ad alcuni di essi e certamente rispetto a Lorca e Alberti, Pedro Salinas, Guillén, Dámaso Alonso lo sono assai più in fatto di esperienza, di gusto e di maturità intellettuale. Sono essi le guide fraterne di questi poeti, i loro primi lettori e destinatari ideali». (*op. cit.*, p. XI).

me «è strano che negli stessi anni e sotto un medesimo cielo abbiano vissuto i due poeti che più in alto grado possedevano queste contrarie facoltà di una prodigiosa potenza visiva e dell'astrazione più assoluta dagli oggetti e dalle qualità sensibili». Il tema dell'astrazione dalla realtà sensibile è in sostanza l'asse ermeneutico intorno al quale ruota tutta l'introduzione. In quest'ottica, per citare un ulteriore esempio, le raccolte precedenti a *La voz a ti debida* vengono intese quasi come tappe di avvicinamento lungo un processo inesorabile di 'scarnificazione': «qualche brandello di carne resta ancora qua e là attaccato a una parola» (p. 29), afferma Bodini a proposito delle poesie di *Presagios*, dopo avere osservato che «nelle prime raccolte lo sforzo di abolizione della realtà empirica scivola non di rado [...] nella soluzione di compromesso» (p. 28).

Tale lettura dell'universo poetico saliniano appare quantomeno riduttiva. All'interno dei suoi magistrali studi gongorini, a conclusione del saggio dedicato alle lacrime nella poesia di Góngora, Vittorio Bodini osserva come sarebbe sbagliato parlare di «scarsa umanità» per quelle lacrime, «come se nella definizione di umano non vi fosse altro sentimento che il dolore». ¹⁵ Analogamente, parlare *tout court* di rifiuto della 'realtà' come cifra della poesia di Salinas significherebbe assegnare a tale sostantivo un'accezione eccessivamente univoca, riconducendolo in maniera esclusiva a una determinata forma di rappresentazione letteraria, se non addirittura a una specifica tipologia di referente materiale.

Da quest'ultimo punto di vista, si può forse semplicemente osservare come la Spagna di Bodini e quella di Salinas siano soltanto in apparenza lo stesso Paese. È stato ampiamente sottolineato come il critico e poeta italiano abbia individuato nei paesaggi iberici identità, assonanze, echi del nativo Salento, e quanto profondamente quel riconoscimento abbia inciso sulla sua personale poetica, oltre che sulla sua biografia. È ancora l'amico di una vita, Oreste Macrì, a descrivere con lucidità il processo osmotico tra patria di nascita e patria d'elezione, affermando che in Bodini il Salento «subì una sorta di metaforizzazione e sublimazione ispanica come reazione (sincronica) a una Spagna salentinizzata». ¹⁶

15 VITTORIO BODINI, *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Ateneo, 1964, p. 56.

16 ORESTE MACRÌ, *Introduzione*, in VITTORIO BODINI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 5-71,

Non è mai con la distaccata equanimità del critico (o nell'ottica professionale del traduttore), ma sempre con l'accalorato coinvolgimento dell'uomo e del poeta che Bodini guarda alla Spagna e ai suoi scrittori. La penisola viscerale, tellurica, mediterranea, popolare di cui egli va in cerca si tinge di un «intimo colore»¹⁷ le cui tonalità non sono le medesime della Spagna di Pedro Salinas: poeta tutto urbano, madrilenno, borghese, non poteva essere (quali furono invece García Lorca o Rafael Alberti) lo scrittore spiritualmente più prossimo all'autore de *La luna dei Borboni*.

Tornando all'introduzione di *Ragioni d'amore*, il reiterarsi del parallelo Lorca/Salinas ci conferma per chi batta il cuore di Vittorio Bodini:

paragoni, ora, chi voglia prolungare il gioco, ormai inutile, dei confronti con Lorca quest'amazzone Mabel, puro limite del vento, con la dura determinazione, sangue e mistero, carne, biancheria e grumi di dolore, delle donne lorchiane, per esempio della gitana Soledad Montoya: nessun dubbio che su una scala ideale di mediazioni poetiche i due personaggi femminili occuperebbero gradi molto distanti (p. 28).

L'elevato grado di mediazione poetica attribuito qui alla «Mabel» di Salinas, contrapposto al modello di ancestrale immediatezza offerto dalle figure femminili lorchiane, si riferisce però a una lirica, *Far West*, i cui versi evocano non già una donna in carne e ossa, bensì la sua riproduzione cinematografica catturata su una pellicola in bian-

a p. 29. Al riguardo, pur senza approfondire il discorso con ulteriori riferimenti critici, né richiamando casi lampanti quali la composizione 'gemellare' di *Alba in Castiglia* e *Alba in Puglia*, varrà la pena ricordare la sezione d'apertura de *La luna dei Borboni*, intitolata *Foglie di tabacco*. Nella serie di dodici poesie che la compone, compattamente incentrate su un'ambientazione salentina a più riprese esplicitata (con il sostantivo «Sud» che compare nel verso iniziale di ben quattro liriche, il titolo «Bestiario salentino» apposto alla settima, i riferimenti a san Giuseppe da Copertino) si integra con assoluta naturalezza un testo intitolato *Cuatro Caminos*, che dall'omonimo quartiere madrilenno protende per analogia lo sguardo verso la terra natale, dove «i contadini / invisibili parlano turchino / dai campi di tabacco, e fra un istante / la notte avrà sapore di oliva verde» (Ivi, p. 95).

17 Riprendo l'espressione dall'articolo di ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Dal colore locale all'intimo colore: le prose "spagnole" di Vittorio Bodini*, «Salentum», III, 3, sett.-dic. 1980, pp. 3-20.

co e nero. Una poesia condotta sul filo tra materiale e immateriale, una riflessione sulla paradossale 'realtà impalpabile' prodotta dal mezzo filmico, che rende quella figura femminile «vient, contra el vient» (p. 68). In un testo che si muove sul crinale tra la realtà e una sua mediazione visuale, che la figura di Mabel sia tratteggiata in termini elusivi, evanescenti, appare del tutto funzionale allo sviluppo del tema del componimento. Al di là di questo specifico caso, il rapporto tra percezione sensoriale e sua rielaborazione interiore, come anche il riflessivo soffermarsi sui confini tra la realtà e la sua rappresentazione, tra materiale e immateriale, sono temi assolutamente ricorrenti in Salinas: appare sbrigativo liquidarli nei termini di rifiuto o fuga dal reale.

Se Octavio Paz ci avverte che «en teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores»,¹⁸ il caso di Vittorio Bodini corrisponde a una di quelle rare circostanze. La familiarità con la composizione in versi conferisce indiscutibilmente alle sue traduzioni la capacità di acclimatare il testo straniero in un linguaggio poetico italiano particolarmente convincente, tanto dal punto di vista lessicale quanto da quello ritmico.¹⁹ La versificazione fluida, la sonora corposità e l'armonia costante del dettato sono caratteristiche che i testi di Salinas conservano in ciascuna delle pagine di *Ragioni d'amore*. In particolare, quella combinazione di densità pensosa e vibrante rapidità che è marchio del versificare di Salinas riecheggia generosamente nella versione italiana, innanzitutto grazie a una resa particolarmente efficace della metrica

18 OCTAVIO PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 14.

19 Non necessariamente si dovrà circoscrivere tale sensibilità all'effetto dell'abitudine alla scrittura in versi, dato che una percepibile attenzione ritmica e fonica risalta anche dalla lettura dei testi in prosa di Vittorio Bodini, la cui avvolgente musicalità talvolta è conseguita attraverso l'inserimento dissimulato di alcuni versi. Si vedano, in particolare, i brevi testi di *Corriere Spagnolo*, da cui cito a titolo meramente esemplificativo lo splendido distico di endecasillabi che apre *La manuzza d'avorio*: «Nell'estate piombata all'improvviso, la città era un bicchiere capovolto». (VITTORIO BODINI, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, 1987, p. 114). L'articolo in questione era stato originariamente pubblicato su «La Gazzetta del Mezzogiorno» del 14 ottobre 1952.

dell'originale, che il traduttore riconosce come contraddistinta da una «corta misura, gracile e tenace, che a ogni momento s'interrompe» (p. 31).

La riproposizione di tale «corta misura» si rivela più che mai riuscita nella gestione del verso settenario, adeguando a quel passo rapido e sinuoso sintassi ed *enjambement*:

Y acaso alguna vez	E forse qualche volta
tú, soñando, dirás	tu, sognando, dirai
que sí, que no, respuestas	sì, no, risposte date
de azar y de milagro	a caso, per miracolo
a preguntas que ignoras,	a domande che ignori,
que no ves, que no sabes.	che non vedi, non sai.

(*A la noche se empiezan...*, *La voz a ti debida*, pp. 156-157)

Con altrettanta maestria, Bodini segue Salinas lungo cadenze più compassate quando, soprattutto nelle raccolte posteriori a *La voz a ti debida*, dal fremere della cronaca amorosa il ragionare poetico declina verso un tono più riflessivo, poggiando sull'endecasillabo. La maggiore gravità dettata dal metro acquisisce tuttavia un andamento quasi di conversazione grazie all'uso per così dire *in minore* di alcune figure della ripetizione, come in questi versi tratti da una lirica di *Razón de amor*:

Al borde de los labios, de la vida,	Sull'orlo delle labbra, della vita,
se estremecen palabras, nombres, síes,	van tremando parole, nomi, sì,
buscándose su ser, y no lo encuentran;	ricercando se stesse, e non si trovano;
retornan al silencio, fracasadas.	al silencio ritornano, sconfitte.
No querían hablar, lo que querían	Parlare non volevano, volevano
Es hablarte, y no estás.	parlarti, e non ci sei.

(*Beso será...*, *Razón de amor*, pp. 192-193)

Quando occorre, le due distinte misure vengono ricombinate in una libera alternanza che tanto Salinas come Bodini recuperano dalla lezione barocca. La versione italiana non mira, giustamente, a un'astratta stringente fedeltà al computo sillabico di ciascun verso, quanto piuttosto alla fedele ri-creazione di equilibri metrico-ritmici analoghi all'originale. L'esigenza di adeguare, a volte mutandola, la misura metrica si determina d'altra parte non solo in funzione del rit-

mo, ma anche del senso e del suono. Si osservi per esempio come l'incisiva riformulazione verbale («estoy mirando» > «guardo») produca qui un effetto di messa in rilievo dovuto non solo all'isolamento di una singola parola nel verso (procedimento pienamente in linea con gli usi del dettato saliniano), ma anche alla creazione della serie assonante «bado» – «guardo» – «nacquero»: ²⁰

No te atiando, no las sigo:	Io non ti bado, non le seguo:
estoy mirando	guardo
los labios donde nacieron.	le labbra su cui nacquero.

(*Lo que eres...*, *La voz a ti debida*, pp. 146-147)

Il rapporto dialettico tra costruzione del senso e costruzione del verso obbliga il traduttore a esercitare la propria creatività anche sull'insidioso terreno dell'*enjambement*. Uno strumento cui Salinas attinge a pieni mani, in particolare sfruttando le inarcature per determinare esitazioni, ambiguità, amplificazioni sul piano semantico. ²¹ Su quel terreno il traduttore lo segue senza mai incescipare, cogliendo lo spirito profondo del procedimento e adattandolo liberamente alla versificazione e alla sintassi della lingua d'arrivo. Una breve serie, tra i molti possibili esempi, varrà a rendere l'idea:

Y así el repetir esta	Così al ripeter questa
simple frase de amor se van prendiendo	frase d'amore stelle
infinitas estrellas en el pecho.	infinite nel petto ti s'accendono.

(*Estas frases de amor*, *Presagios*, pp. 58-59)

20 Accanto a questo esempio, tra i molti altri citabili merita di essere ricordato perlomeno il caso di *Qué cruce en tu muñeca*, il cui verso iniziale recita nella nostra edizione «Che scontro nel tuo polso». Difficile trovare un traduce di «cruce» che preservasse, insieme all'equivalenza semantica, la misura metrica; l'ingegnosa soluzione proposta da Vittorio Bodini, oltre a conseguire entrambi i risultati, si impreziosisce dell'assonanza «scontro» – «polso».

21 Alcune osservazioni sull'uso a fini espressivi dell'*enjambement* nella poesia di Pedro Salinas si trovano in FRANCESCO FAVA, *Amor y sombras. Lettura di La voz a ti debida di Pedro Salinas*, Pisa, ETS, 2009, pp. 140-146.

«Tu stranamente viva sulle mie labbra»

Estabas muy cerca. Sólo
nos separaban diez ríos,
tres idiomas, dos fronteras [...]

Eri così vicina. Ci separavano
soltanto dieci fiumi,
tre lingue, due frontiere [...]

(*El teléfono, Fábula y signo*, pp. 90-91)

Pero a ti, a ti, memoria
de un ayer que fue carne
tierna, materia viva [...]

Ma tu, ma tu, memoria
d'un ieri che fu tenera
carne, materia viva [...]

(*¡Qué de pesos inmensos...*, *La voz a ti debida*, pp. 172-173)

En donde yo te espero
sólo tú cabes. Nadie
puede encontrarse
allí conmigo, sino
el cuerpo que te lleva,
como un milagro, en vilo.

Là dove io ti attendo
c'entri tu sola. Lì
nessuno può incontrarsi
con me, se non il corpo
che come per miracolo
librata ti conduce.

(*No te detengas nunca...*, *Razón de amor*, pp. 188-189)

Figure e cadenze della tradizione lirica italiana appaiono, in tutti questi casi, mirabilmente rifunzionalizzate non soltanto attraverso la sapiente gestione del metro, con alcuni melodici ricorsi al verso sdrucchiolo, ma anche mediante un lessico prezioso e delicato. Si osserva qua e là la tendenza a un lieve innalzamento del registro (cfr., nell'ultimo brano citato, «en vilo» > «librata»), che d'altra parte si può considerare come una sorta di 'pedaggio' da pagare alle consuetudini della nostra lingua letteraria, in specie nell'ambito della traduzione poetica.

Da quest'ultimo punto di vista, le versioni di Bodini riescono nel complesso a conservare l'immediatezza del lessico quotidiano prediletto da Salinas, pur concedendosi qua e là alcune forzature ascendenti, come nel caso di «inmóvil» reiteratamente reso con «immo-ta»,²² o di un semplice «temiendo» che diviene un più aulico «pa-ventando» (pp. 108-109), o ancora quando «los rieles del tranvía» di *Nocturno de los avisos* divengono «le verghe del tram» (pp. 206-207). Infine, il 'colpo di fulmine' delle battute iniziali di *La voz a ti debida*

22 Soluzione riproposta più volte, dalla poesia *Más* di *Seguro azar*, pp. 70-71, fino a *Los cielos son iguales...* di *La voz a ti debida*, pp. 148-149.

è riproposto mediante una solenne «folgore» che traduce il più comune «relámpago» dell'originale («Conocerse es el relámpago» > «Conoscersi è la folgore», pp. 122-123).

Al di là di questo limitato fenomeno, come detto del tutto coerente con il contesto linguistico-culturale dell'epoca, la lettura delle versioni di Salinas permette di scovare alcuni usi di scrittura che pare invece di poter attribuire integralmente a scelte personali del traduttore. Tra questi, ricorre lungo tutto il volume una marcata tendenza all'esplicitazione dei pronomi, soprattutto quando in funzione di soggetto. Un'opzione linguistica che non pare caratterizzare il Bodini poeta, e che dunque sarà forse da spiegare con la volontà di rendere manifesta, persino a costo di sovra-tradurre, una predilezione per le forme pronominali che è in effetti tipica di Pedro Salinas, come lo stesso curatore non manca di osservare nell'introduzione.²³

Questa linea di condotta, che in molti casi si riduce a interventi isolati, innecessari ma complessivamente innocui,²⁴ talora si ripete più volte all'interno di una singola lirica, determinando un certo appesantimento proprio in coincidenza con alcuni dei giochi linguistici che, attraverso l'uso dei pronomi, punteggiano di *agudezas* la relazione tra l'io lirico e il tu. Nel caso di uno dei componimenti di *La voz a ti debida* (*La forma de querer tú*, pp. 150-153) l'esplicitazione reiterata delle forme pronominali finisce per sortire l'effetto di una sottolineatura eccessiva:

La forma de querer tú
es dejarme que te quiera.

Il modo in cui tu mi ami
è lasciare che io t'ami.

In questo distico, *incipit* del componimento, la dissimmetria intro-

23 Cfr. le osservazioni su «la prevalenza, e la preferenza, dei pronomi» alla p. 30 della già citata introduzione.

24 Eccone alcuni esempi: «No te veo, bien sé» > «Io non ti vedo. So bene» (*No te veo*, da *Presagios*, pp. 62-63); «¿Por qué pregunto dónde estás» > «Perché io ti domando dove sei» (*Pregunta más allá*, da *Fábula y signo*, pp. 102-103); «Porque puede venir» > «Perché lei può venire» e «Aunque sé que es inútil» > «Sebbene, io so che è inutile» (*No, no dejéis cerradas...*, da *La voz a ti debida*, pp. 108-109); «Entre figuraciones / vivo, de ti, sin ti» > «Io vivo in mezzo a figure / di te, senza di te» (*Tú no puedes quererme...*, da *La voz a ti debida*, pp. 162-163).

dotta da quel «tú» 'soggetto misterioso' collocato a fine verso si regolarizza nella traduzione tramite la più ordinata specularità dei due soggetti esplicitati: «tu mi ami» – «io t'ami». ²⁵ Poco oltre, nello stesso testo, leggiamo che

jamás palabras, abrazos,
me dirán que tu existías,
que me quisiste: jamás.

mai parole, mai abbracci,
mi diranno che tu esistevi,
che tu mi hai amato: no, mai.

Nella resa italiana di questo passaggio, l'efficace duplicazione di «mai» al primo verso si protrae nel raddoppiamento del pronome «tu»; ma con minore fortuna, anche dal punto di vista ritmico. Rinunciare a entrambi i pronomi, in questo caso, avrebbe forse maggiormente assecondato gli usi della lingua d'arrivo, oltre a consentire la riproposizione di un ritmo ottonario corrispondente all'originale: «mai parole, mai abbracci, / mi diranno che esistevi, / che mi hai amato: mai». Infine, nel passaggio conclusivo della lirica, la quasi cantabilità del verso spagnolo «Y estoy abrazado a ti» perde di intimità, assume un che di didascalico per effetto dell'esplicitazione del pronome: «E io sto abbracciato a te».

La ripetuta epentesi del pronome soggetto costituisce, in *Ragioni d'amore*, il fenomeno più macroscopico di caratterizzazione personale della veste linguistica italiana. Accanto ad esso si può segnalare la resa costante, sostanzialmente esclusiva, del *pretérito indefinido* mediante il passato remoto. Anche in questo caso, non mi pare si trovi riscontro di una predominanza del passato remoto nella produzione italiana di Vittorio Bodini, né in versi né in prosa, dunque occorrerebbe ampliare, in modo sistematico, lo studio della resa dei tempi verbali del passato all'intero *corpus* delle sue traduzioni per trarre riflessioni più conclusive in merito a questa tendenza. Sul terreno della mera ipotesi, detto delle suggestioni di rassomiglianza tra l'amata Spagna e il nativo Salento, si potrebbe immaginare un qualche influsso degli usi regionali del Mezzogiorno d'Italia, inconsciamente proiettati sui testi iberici (per effetto di un'intima inavvertita asso-

25 Analoga tendenza verso una maggiore linearità si può osservare in un altro degli incipit di *La voz a ti debida*. Il frastagliato verso iniziale «Horizontal, sí, te quiero» è reso con un ben più laconico «Ti voglio orizzontale».

nanza analogica) al momento della loro resa in italiano. Ma è certo un'ipotesi tutta da verificare.

Su un terreno più concretamente testuale, si potrà ad ogni modo osservare come in alcuni casi la sistematicità di tale equivalenza privi di una qualche freschezza le soluzioni dell'originale. Ciò è particolarmente vero per una poesia come *Qué paseo de noche...* (da *La voz a ti debida*, pp. 158-161). Sviluppata come una sorta di narrazione che si attesta principalmente sul tempo presente, la lirica si proietta però nel passato per ricordare i momenti che l'io poetico, ora solo, aveva in precedenza vissuto insieme all'amata. In un componimento così concepito, il ricordo della mano di lei («que tú me tendiste» > «che tu mi tendesti»), o del suo ultimo bacio («que me diste» > «che tu mi desti»), risaltano con minore vivezza, rimangono più gravosamente impigliati nella polvere del passato, per effetto del tempo verbale adottato in italiano. Analogamente, anche se inverso, il caso di un altro componimento de *La voz a ti debida*, *¡Ay!, cuántas cosas perdidas...* (pp. 118-119). In quel testo, dopo un amaro *excursus* su tutto ciò che ha perduto del proprio passato, l'io lirico introduce i vivificanti effetti della comparsa dell'amata nella sua vita con un verso diretto e colloquiale: «Y entonces viniste tú». Meno immediato, meno colloquiale, nell'italiano «E allora venisti tu».

Proseguendo nell'esame delle peculiarità linguistiche della resa, si nota come più volte il verbo «mirar» sia tradotto con «mirare». Proprio nel testo che abbiamo appena analizzato, in corrispondenza del verso «Cuando te miré a los besos» si legge «quando ti mirai nei baci». L'interferenza di «mirar» finisce per influire anche sulla traduzione di altre forme verbali riferite al senso della vista, come in «Ahí, detrás de la risa...» (pp. 122-123), dove il verso «Y al verte en el amor» risuona in italiano «E mirandoti nell'amore».²⁶

Infine, è da segnalare la corrispondenza pressoché esclusiva della preposizione «por» con la italiana «per». Scelta, quest'ultima, che in molti casi concorre a conferire un'affascinante patina di indeterminatezza, poeticamente riuscita soprattutto nelle locuzioni spaziali,

26 Quest'uso di «mirare» come pieno sinonimo di «guardare» (comunque ancora attestato, per quanto arcaizzante e tutt'altro che frequente, nella lingua letteraria dell'epoca) compare anche in una delle liriche di *La luna dei Borboni*, *La pianura mirare a perdita d'occhi* (op. cit., p. 92).

come nel caso di sintagmi quali «por el cielo», «por el aire», «por el mar» o della bella immagine di «El alma tenías»: «A tu alma se iba / por caminos anchos»> «Si andava alla tua anima / per aperti cammini». ²⁷ Altrove, però, la sistematica resa di «por» con «per» rischia di produrre ambiguità o equivoci, come in un paio di luoghi di *La voz a ti debida*: «Andas / por lo que ves»> «E tu cammini / per ciò che vedi», oppure «Que hay otro ser por el que miro el mundo»> «che esiste un altro essere per cui io guardo il mondo» (pp. 106-107 e 134-135).

Dall'insieme di queste ultime osservazioni sembrerebbe doversi inferire una tendenza verso il calco linguistico da parte del Vittorio Bodini traduttore. E credo si possa affermare che un'interferenza della lingua di partenza effettivamente agisca, a patto di chiarire come tale fenomeno non si debba qui affatto intendere nel senso di un fraintendimento nella lettura dell'originale, quanto piuttosto di un processo più profondo (e in parte forse anche consapevole) di fascinazione. Il mondo ispanico, la sua lingua, la sua cultura, esercitano sul Bodini una seduzione che rende più permeabili, e giunge a far vacillare, le strutture della lingua d'arrivo fino a forzarne alcuni limiti lessicali o sintattici, al fine di abbracciare i codici espressivi di cui la lingua di partenza è vettore. Inquadrate sotto questa luce, si può parlare di interferenze tipologicamente affini allo spirito di quello che è secondo Walter Benjamin l'autentico 'compito del traduttore', che consisterebbe nel «trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale». ²⁸

Per altro verso, un atteggiamento del genere è riconoscibile in più d'una tra le versioni italiane di autori di lingua spagnola nel corso degli anni Cinquanta del XX secolo. In tale tratto caratteristico si può forse scorgere, parafrasando l'espressione già citata di Oreste Macri, una sorta di «conseguenza psicologica e artistica», un effetto collaterale di quella vocazione «europea e quindi planetaria» che nel secondo dopoguerra contrassegnò in Italia l'apertura degli orizzonti culturali (dopo ventennali ristrettezze autarchiche) verso le letteratu-

27 Da *Presagios*, pp. 48-49. In questi versi, mi pare felicemente evocativa anche la scelta di «aperti cammini» per tradurre i «caminos anchos» dell'originale.

28 WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52: 47.

re straniere. Basti citare, come caso limite in tal senso, la prima edizione italiana delle *Finzioni* di Jorge Luis Borges, curata nel 1955 da Franco Lucentini seguendo una strategia traduttiva spericolatamente improntata alla *foreignization*. Una strategia che, in quel caso, lo stesso Lucentini si trovò orgogliosamente a rivendicare svariati anni dopo, nella *Nota del traduttore* di una successiva edizione del volume, mostrandosi tutt'altro che pentito per «la letteralità e i presunti spagnolismi» della sua prima traduzione.²⁹

Una volta collocato questo tratto distintivo anche entro il contesto di una specifica epoca storica, a quello stesso contesto si potrà forse rimandare nel segnalare come l'occhio del Bodini traduttore di Salinas si mostri non sempre vigilissimo nei riguardi dei sistematismi. La natura stessa di una selezione antologica induce a indirizzare l'attenzione del curatore verso i testi presi singolarmente, più che sulla riproduzione degli equilibri interni di ciascuna raccolta. Il traduttore sarà inevitabilmente concentrato sulla miglior resa di ciascuna lirica, in qualche caso a discapito di costanti retorico-stilistiche e ricorrenze lessicali che solo la versione integrale di ogni opera avrebbe permesso di mettere in risalto. Andrà in ogni caso menzionata, in tal senso, la discontinua traduzione di una delle parole-chiave di *La voz a ti debida*, il sostantivo «alegría». Un termine che viene a occupare nella poetica di Pedro Salinas, e in particolare nel suo libro del 1933, un ruolo centrale quale espressione sintetica dell'euforica energia vitale suscitata dall'incontro amoroso. Il sostantivo ricorre con notevole frequenza in quel testo – testo che, oltretutto, lo stesso Salinas corredò dell'impegnativo sottotitolo di «poema», proprio a rimarcarne l'unitarietà strutturale e di ispirazione. La difformità delle soluzioni adottate per le diverse occorrenze di quest'unico e così fortemente connotato sostantivo (e delle forme aggettivali e verbali connesse) suscita qualche perplessità:

29 Cito dalla *Nota del Traduttore*, p. 151, in JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1994. La prima edizione dell'opera, pubblicata con il titolo *La Biblioteca di Babele*, è datata 1955, sempre per la casa editrice Einaudi nella prestigiosa collana «I gettoni». Per un'accurata revisione della strategia traduttiva e dei numerosi travisamenti dell'originale individuabili nella versione di Franco Lucentini, cfr. STEFANO TEDESCHI, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005, pp. 59-70.

«*Tu stranamente viva sulle mie labbra*»

- «alegrías: es tu música»>«allegrie: è la tua musica»
(*Tú vives siempre...*, pp. 106-107)
- «por que sí, la alegría»>«perché sì, l'allegria»
(*Y súbita, de pronto...*, pp. 114-115)
- «alegría, pena, siempre»>«allegria, pena, sempre»
(*¿Por qué tienes nombre tú...*, pp. 116-117)
- «Y las alegrías altas»>«E quell'alte felicità»
(*¡Ay! Cuántas cosas perdidas...*, pp. 118-119)
- «“¡Qué alegre”, dicen todos»> «“Com'è gaia!”, dicono tutti»
(*Ahí, detrás de la risa...*, pp. 120-121)
- «Qué alegría más alta»>«Quale gioia più alta»
(*Para vivir no quiero...*, pp. 128-129)
- «Qué alegría, vivir»>«Che gioia è vivere»
(*Qué alegría, vivir...*, pp. 134-135)
- «Una alegría entre todas, / una sola, la alegría / con que te alegraras tú»>«Una gioia fra tutte, / una sola, la gioia / di cui gioiresti tu»
(*Yo no puedo darte más...*, pp. 138-139)
- «la alegría»>«l'allegria»
(*La luz lo malo que tiene...*, pp. 138-139)
- «alegre, sin saber»>«lieta, senza sapere»
(*A la noche se esmpiezan...*, pp. 158-159)

Solo per le prime occorrenze di «alegría» si ravvisa una corrispettiva soluzione ricorrente, «allegria», che lascia poi il campo a un'alternanza con «gioia»³⁰ e «felicità», nonché con gli aggettivi «lieta» e «gaia» e il verbo «gioire». Pur mantenendosi in un ambito semantico prossimo, la triade allegria/gioia/felicità ingenera una maggiore vaghezza rispetto alla precisa determinazione prodotta invece dalla ripetizione sistematica di uno stesso sostantivo, che nell'originale designa univocamente – sin dalla sua prima comparsa – il sentimento di giubilo amoroso connesso all'incontro con la figura amata. Proprio in virtù di questa specificazione funzionale del sostantivo, le sue attestazioni si concentrano tutte nelle prime 23 liriche della raccolta/poema, laddove si ricostruiscono la genesi e le manifestazioni di un *coup de foudre*. Ritengo che «allegria» sia la parola più adatta per la traduzione di tale stato d'animo:³¹ ma al di là della preferenza per l'u-

30 Il sostantivo «gioia» è però anche il traducete di «gozo», in un paio di altre attestazioni sempre di *La voz a ti debida*. E, inversamente, in *¡Qué entera cae la piedra!*... (pp. 150-151), appare un «gozos» tradotto con «allegrie».

31 Lo stesso Bodini, in una delle prose del *Corriere spagnolo*, si era peraltro soffer-

no o per l'altro sostantivo, la questione traduttiva riguarda in questo caso la riconoscibilità di quella che è a tutti gli effetti una parola-chiave del lessico e della poetica di Pedro Salinas. E ciò che qui rileva è soprattutto che il lettore italiano assista al succedersi di una pluralità di sostantivi dove l'originale ne ripropone sempre e soltanto uno.

Un'allegria, peraltro, sin da subito velata da un'ombra di malinconia. Nel testo che si apre euforicamente con i versi «Y súbita, de pronto, / porque sí, la alegría» (pp. 114-117), la chiusa del componimento introduce una disforica proiezione nel futuro, rivolta al momento fatale della perdita. Immaginando un distacco dal tu che prima o poi dovrà avvenire, l'io lirico concepisce il momento della perdita come l'istante rivelatore di un più autentico e duraturo possesso: quello per sempre assicurato nel ricordo. È pensando al momento del distacco che la poesia si conclude con il verso «que ahora sí es mía, ya», riferito alla figura amata. Nell'introdurre questa paradossale inversione di valori, il poeta immagina l'ultimo gesto di lei:

ella, cuando la lleven,
dócil, a su destino,
volverá la cabeza,
mirándome.

lei, mentre me la portano,
docile, al suo destino,
volgerà la testa,
a guardarmi.

In questi versi, la resa italiana determina una certa ambiguità nel movimento del tu, in quanto la locuzione «me la portano» lascia il lettore sospeso tra l'idea che l'amata sia 'portata via', cioè per sempre sottratta all'io lirico, e quella opposta che gli sia invece 'consegnata'. Non un moto di allontanamento, dunque, bensì di ricongiungimento, che tradisce il senso originale dell'immagine.

I passaggi conclusivi delle liriche di *La voz a ti debida* sono frequentemente caratterizzati dall'intervenire di forme di rovesciamento paradossale analoghe a quella appena esaminata. Un terreno impervio, questo, a tratti scivoloso per il traduttore. Vale la pena, al ri-

mato in alcune considerazioni sulla semantica del sostantivo «alegría» in castigliano, a partire dal suo uso nella terminologia del *flamenco* (Cfr. VITTORIO BODINI, *op. cit.*, p. 56).

guardo, esaminare l'*explicit* di una lirica già citata, ¡Ay!, *cuántas cosas perdidas*.... Come accennato, in quel componimento si riflette sul fatto che l'incontro con l'amata consenta all'io poetico di rivivere un sentimento che riteneva ormai perduto. È sulla base di questa premessa che egli si vede recare in dono da quella giovane figura il proprio stesso passato: «el pasado que traías / tú, tan joven, para mí». Nella traduzione italiana di questi due versi, che recita «il passato che sopportavi / tu, così giovane, per me», il verbo scelto veicola piuttosto l'immagine di un 'farsi carico' del passato dell'io, da parte del tu, fraintendendo quello che è un tutt'affatto opposto effetto di 'sollievo' del quale l'amata è portatrice sana.

Se questo è l'effetto che il tu determina sull'io, simmetricamente Salinas riflette a più riprese anche sull'occasione di rinnovamento interiore che è l'io, mediante il proprio amore, a offrire al tu. Processo immortalato nei versi conclusivi della lirica «¡Qué probable eres tú!...», che nella versione italiana ripropongono con una sapienza già più volte segnalata gli equilibri ritmici dell'originale:

E agonizza l'antica
dubbiosa creatura
che ti lasci indietro,
l'inutile essere di prima,
affinché sorga alfine
l'innegabile tu,
certa Venere nuda,
fra le aurore sicure,
che conquista a se stessa,
amandomi, il suo essere. (p. 155)

Il verso finale corrisponde allo spagnolo «su nuevo ser, queriéndome». La rinuncia all'aggettivo «nuevo», si può supporre, si fonda su ragioni di natura metrica. È cioè funzionale a riproporre anche in italiano, a partire dalla motivata solennità del verso «affinché sorga alfine», il ritmo uniforme dei settenari. In questo caso, però, concludere il componimento con un più disteso novenario avrebbe consentito di non sacrificare un aggettivo che riveste un valore assolutamente strategico. Non solo in questa lirica: tanto nel poema saliniano così come nell'edizione antologica italiana, infatti, i versi conclusivi della poesia immediatamente successiva a quella appena esaminata tornano a sviluppare il medesimo tema, chiosando

Y que a mi amor entonces, le conteste
la nueva criatura que tú eras. (p. 156)

Un distico tra i più emblematici dell'intera produzione di Pedro Salinas, che Vittorio Bodini riesce a far rivivere perfettamente, conservando intatte fedeltà metrica, piena equivalenza semantica e, in questo caso, anche l'aggettivo «nueva»:

E che allora risponda all'amor mio
quella creatura nuova che tu eri. (p. 157)

L'idea dell'esperienza amorosa come opportunità di rinnovamento interiore, cardinale in *La voz a ti debida*, si manifesta qui in forma apparentemente paradossale, con l'aggettivo «nueva» affiancato a un verbo all'imperfetto (incongruenza logica in realtà più che giustificata, sempre concettisticamente, dallo svolgimento interno della lirica). La traduzione di «nuevo», nel componimento precedente, si sarebbe a questo punto resa indispensabile per diverse ragioni: la conservazione della ricorsività dell'aggettivo tra le due liriche; il rilievo del tema del rinnovamento interiore, con le sue implicazioni paradossali concentrate nell'*explicit*; la dialettica anch'essa ricorrente tra i poli di nuovo/antico, passato/presente.

Come già osservato, una così marcata attenzione ai sistematismi stilistici e retorici di *La voz a ti debida* è solo parzialmente attingibile all'interno di una selezione antologica come quella curata da Bodini: impossibile assumere, in un'edizione siffatta, un punto di vista interno allo specifico codice espressivo di ogni singola raccolta. Al contempo, andrà osservato come il nostro traduttore si mostri talora refrattario a seguire Salinas lungo il sentiero di quelle acutezze introspettive che egli percepiva forse come un troppo insistito gioco d'astrazione.

Nell'esame di questi testi, sulle caratteristiche contestuali della pratica traduttiva di una determinata epoca – che pure si sono segnalate –, e su quelle strutturali di un certo tipo d'edizione – appena richiamate –, a prevalere è nel complesso l'emergere di una personalità intellettuale per la quale tradurre non poteva significare solo tradurre. Ancor più che per altri 'pionieri' come Carlo Bo o Oreste Macrì, per Vittorio Bodini la traduzione è sempre il terreno sul quale

concretizzare l'incontro e il dialogo tra due poetiche: quella del poeta tradotto e quella del poeta traduttore. Le traduzioni analizzate qui testimoniano con quanta finezza Bodini abbia interiorizzato l'incendere del dettato poetico dell'autore di *La voz a ti debida*. Egli coglie infatti i salienti principi compositivi di quel dettato e li fa propri, reinventando creativamente (fedelmente) tessiture analoghe. Per altro verso, le ultime scelte traduttive esaminate, a maggior ragione se le si affianca alla linea interpretativa veicolata dalle pagine dell'introduzione, restituiscono l'impressione che l'universo espressivo del poeta madrileno rimanga in parte distante dalla sensibilità e dal gusto di Vittorio Bodini. A mio avviso, tuttavia, la forza del Bodini traduttore non risulta affatto ridimensionata alla luce di questi rilievi critici, né per la segnalazione di alcuni parziali fraintendimenti: al contrario, la si potrà a maggior ragione riconoscere solo se ci si permette di constatare come alcune sottigliezze della scrittura saliniana non vengano pienamente valorizzate dalla sua traduzione. Non era il *suo* poeta. Eppure, per quanto in un certo senso 'estranea', la voce di Pedro Salinas risuona oggi ancora straordinariamente 'viva' dalle labbra del suo primo interprete italiano.

**Vittorio Bodini,
interprete e traduttore di Alberti**

Giuseppe Grilli
(Università degli Studi Roma Tre)

Parlare di Bodini poeta eludendo il traduttore ispanista, così come leggere il traduttore mettendo in sordina il poeta,¹ è fondamentale, sicuramente, una decisione inopportuna. Il fatto che qui io delimiti il campo alla traduzione, e dunque al Bodini specialista di letteratura straniera, è una violazione della realtà delle cose. Ma è anche l'accettazione di un principio, quello della divisione del lavoro intellettuale, che viene assunta come imperativa e ineludibile. Persino i grandi maestri, desiderosi innovatori e revisori delle linee del tradizionalismo – basti al riguardo ricordare, a suffragio di questa presunzione teorica, il nome e l'esempio delle riflessioni applicate da Francesco Orlando a grandi opere della letteratura europea – accettano l'assioma della ineluttabilità della separazione. E ancora per tutta la fase ultima e finale della modernità la sottomissione al criterio della scientificità meccanicista si è diffusa e si è sorretta su un'accoglienza quasi universale, in campi pur diversi, che vanno dalla saggistica accademica e filologica fino all'interventismo della critica anche giornalistica. Il Novecento è direttamente, e pienamente, attraversato da queste ragioni con congruenze per nulla di secondo piano: in fondo si tratta del principio per cui Ors soccombe a Ortega.² Il Bo-

- 1 Oreste Macrì, che ben conosceva la produzione bodinana anche per i forti vincoli di amicizia e di comunanza salentina, sia quella edita in vita del poeta (una parte breve, che quella inedita e maggioritaria, ha ricostruito filologicamente e stampato tutta l'opera del Bodini, nel volume Mondadori (un Oscar del 1983). È importante per una collocazione critica e contestuale l'ampio saggio introduttivo di circa 65 pagine a cui rinvio.
- 2 Mi informa Nancy De Benedetto che nelle sue ricerche nell'archivio Bodini ha

dini poeta della rivolta nera del sud, il Bodini irriducibile, intrinseco all'anarchismo che solo aspira a essere sconfitto ed esiliato, il Bodini poeta è perciò espunto dalla considerazione del professore universitario, dell'indagatore dello stile di Góngora e del suo linguaggio colto, o del decifratore degli intrecci semantici (e io aggiungerei, ma lo aggiunge già Bodini), politici di Calderón.³ Ma forse l'ambivalenza è intrinseca al personaggio che fu contemporaneamente ribelle e ansioso di far parte, di essere accolto, dall'*establishment* nel Parnaso dei saggi e dei potenti, anche se poi l'affermazione sarà sofferta e lungamente postergata.⁴ Nei limiti consentiti a un approccio breve, e d'occasione, proverò a smontare questa dicotomia che fu oppressiva e che mi fu riassunta da un maestro (*de cuyo nombre no logro acordarme*) dalla lingua viperina, e dalla sapienza aspra e forte come una roc-

rinvenuto – tratto per me significativo e qui cogente – una traduzione inedita di Ors in italiano, di cui si ripromette la pubblicazione. D'altronde un filo tra Ors e il Bodini albertiano compare anche nell'indagine condotta da ANNAMARIA ANNICCHIARICO, *Angeli e angelologia tra Rafael Alberti e Eugeni d'Ors*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, Atti del Convegno di Studi, 1998, a cura di Maria Cristina Desiderio, Francisco Javier Lobera Serrano y Maria Serena Zagolin, Gaeta, Bibliotheca, 1999, pp. 135-150.

- 3 Il riferimento è a due delle maggiori acquisizioni del Bodini ispanista: il volume monografico dedicato all'analisi de *La vida es sueño*, apparso nella collana di filologia romanza della barese Adriatica, editrice diretta da Giuseppe Edoardo Sansone, e gli *Studi sul barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964. Vorrei ricordare, anche in relazione a certe tormentare vicende accademiche dell'ispanismo italiano, che il volume *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, Bari, Adriatica Editrice, 1968 è in una linea che affonda le sue radici nel maestro di Sansone, Mario Casella, filologo fiorentino la cui singolarità è per un verso alla base del catalanismo di Sansone, per l'altro allo stile introverso di Macri. Di Casella, figura tutto sommato ai margini della romanistica italiana è qui rilevante ricordare il peculiare cervantismo; il suo contributo maggiore in questo campo è *Cervantes: il Chisciotte*, Firenze, Le Monnier, 1938, 2 vols, che ottenne il premio internazionale "Isidre Bonsoms" e medaglia d'oro "Cervantes" dell'Institut d'Estudis Catalans.
- 4 Grazie a Nancy De Benedetto ho potuto leggere una lettera dattiloscritta del V. B. indirizzata a Salvatore Battaglia in cui il nostro si duole di una malefatta di Mario Di Pinto ai suoi danni, e se ne lamenta proprio con Salvatore Battaglia che di Di Pinto fu maestro e mentore. L'appoggio di Battaglia poi risulterà non secondario nel raggiungimento da parte del tarantino (napoletanizzato) della cattedra universitaria nel 1963 in combinazione binaria con Lore Terracini.

cia, che riguardava Bodini, e che si può riassumere nella formula per cui il salentino era una figura intellettuale che gli ispanisti collocavano nel campo, e gli riconoscevano meriti per la sua attività di poeta, mentre tra i cultori di lettere italiane egli veniva decisamente, e quasi esclusivamente, ascritto all'ispanismo. Niente di più falso a mio parere. Bodini fu ispanista perché poeta, e poeta in quanto *naturaliter* sorretto (e invocato) da un clima intellettuale italiano degli anni quaranta, di cui ha esplicitamente parlato Pier Paolo Pasolini, come ho già ricordato in altra occasione, un'Italia intellettuale e poetica tratta dalla Spagna e che non distingueva veramente (forse a ragione) la divisione ideologica (e non solo) tra le due Spagne, quella peregrina e quella interna, affiliata e solidale (o forse solo succube) del fascismo franchista; dunque in tal senso Bodini fu intrinsecamente vocato all'ispanismo professionale. Basta scorrere il sito della fondazione a lui intitolata e sfogliare l'album dei ricordi fotografici per percepire la chiave dell'enigma Bodini. La sua bellezza incorrotta, finché prolunga la giovinezza quasi oltre il limite possibile, lo sguardo penetrante e perso nel nulla più assoluto, i lineamenti affilati come lame, che segnano i vicini presenti o occulti della *location* in cui egli è ripreso, ci indicano un uomo incerto tra l'essere uno sradicato o un ribelle. Chi abbia visto quello straordinario Mastroianni che interpreta Brancati,⁵ può vedere in lui i movimenti di uno scrittore che non molla la città del sud provinciale e tuttavia se ne estranea, magari non senza rimpianti. Forse tra le sue raccolte *La luna dei Borboni* è tra i luoghi in cui si staglia meglio questa consanguineità tra la condizione di mediterraneità e la sua dedizione alla specifica articolazione di essa nel mondo iberico. Ne cito pochi decisivi versi:

La luna dei Borboni
col suo viso sfregiato tornerà
sulle case di tufo, sui balconi.
Sbigottiranno il gufo delle Scalze
e i gerani, la pianta dei cornuti,

5 Nel film di Mauro Bolognini del 1960 sceneggiato da Pier Paolo Pasolini, con una Claudia Cardinale che anticipa la Angelica del *Gattopardo*, di solo tre anni più recente, ma già a colori, l'attrice, meno epica che in Visconti, forse supera magari grazie a Mastroianni con la sua staticità il movimentismo della figlia di don Calogero.

Giuseppe Grilli

e noi, quieti fantasmi, discorreremo
dell'unità d'Italia.

Un cavallo sorcigno
Camminerà a ritroso sulla pianura.

4.

Un campanile di sughero
verso i capelli corti della luna
ghiotta d'angurie. Un grande carro fermo
ai passaggi a livello,
fra gli orti coi piselli calpestati
di nottetempo. Dorme
il carrettiere o non dorme,
bocconi
con il capo fra le braccia,
e il fanciullo covava
il desiderio inquieto dei pidocchi
al passaggio del treno verso il Nord.

6.

I preti di paese
hanno le scarpe sporche
un dente verde e vivono
con la nipote.
Presso cassette vuote
d'elemosina
sanguina Cristo in piaghe
rosso borbonico;
esala un'agonia
dura dai banchi
e dai fiori di campo.
In piazza, accoccolati
sulle ginocchia del Municipio,
stanno i disoccupati
a prendere l'oro del sole.
Trotta magro e sicuro
un gatto nel Sud nero.⁶

6 <http://www.poiein.it/poe900/bodini.htm>

Nei pochi passi che ho qui ricordato è possibile scorgere la connessione tra le massime ragioni poetiche con quelle della sfera pubblica o politica colta nel la sua formazione primordiale, lo scenario. Qui mi permetto di indicare quella scena originaria del teatro aureo spagnolo, individuato nel mitema della unificazione nazionale (il riferimento è al verso allusivo: *dell'Unità d'Italia*), e quella privata, che viene vissuta in una definizione rigorosamente individuale, forse individualistica. Allora si capisce come la storia che lo affligge è quella della miseria, dell'abbandono come unica strada percorribile: l'abbandono dell'identità, l'abbandono delle radici, dunque l'ineluttabilità della fuga. E la fuga è poi sempre la ricerca di un'evasione, nella direzione della diversità che si trasforma o si riduce ad annullamento, emigrazione. Ed è il viaggio a Nord. È sintomatico che questa polarizzazione Nord/Sud compaia esplicita ne *Le mani del Sud*, la poesia che Bodini dedica ad Alberti con tonalità che possono spiegare anche la sua dedizione al poeta andaluso e la sua stessa maniera di affrontare la riduzione (traduzione) in italiano dei suoi versi. Perché la traduzione bodiniana, in questo caso con tratti albertiani ancora più che in altre circostanze, è diario di viaggio, seguendo il percorso etimologico del trans-ducere.⁷ Proprio questa dimensione della dispersione come migrazione del sé sappiamo come costituisca il filo che unifica i novecenti (e i novecentismi) più diversi della cultura spagnola contemporanea, già a partire dal grande Machado, così caro (e non a caso) a Oreste Macri.

Le traduzioni di Bodini sono poetiche. Sono cioè traduzione di un poeta, in grado di riprodurre movenze, cadenze, scansioni metri-

7 Ne ripropongo il testo integrale: «Hai fatto bene dice a non parlarli del Sud del / Sud e delle sue brulle capre saltellanti / di scoglio in scoglio / O le pallide mani delle capre del Sud // Hai fatto bene dice a non parlarli del Sud del / Sud e delle sue capre per metà divorate / dallo Stato // O le candide unghie delle capre del Sud // Hai fatto bene dice a non parlarli del Sud del / Sud e dei suoi orizzonti un tempo aperti/da ogni lato // O le pallide unghie con cui ciascuno si dilania nel Sud // Hai fatto bene dice a non parlarli del Sud del / Sud e dei suoi braccianti uccisi dalla/ polizia // O le pallide mani un po' grassocce dei Tribunali / del Sud gli olivi dal cuore umano l'accusare / e accusarsi senza pietà Il grande Sud delle // questioni di principio // Hai fatto bene a non parlarli del Sud» (<http://www.poein.it/poe900/bodini.htm>).

che, letterarie, formali oltre che linguistiche. Detta così l'affermazione può apparire una banalità. E in buona misura lo è. Ma se viceversa attraversiamo i testi, allora le cose ci appaiono in una luce difformemente complessa. Farò subito un esempio che traggio, non senza un qualche ghigno al lettore, da un prologo, quello anteposto alla sezione di *Sobre los Ángeles* intitolata *Tres recuerdos del cielo*. Mettiamo, anche in virtù della *brevitas* della premessa i due testi a confronto:

PRÓLOGO⁸

No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel.

Todo, anterior al balido y al llanto.

Cuando la luz ignoraba todavía
si el mar nacería niño o niña.

Cuando el viento soñaba melenas que
peinar

y claveles el fuego que encender y
mejillas

y el agua unos labios parados donde
beber.

Todo, anterior al cuerpo, al hombre y al
tiempo.

Entonces, yo recuerdo que una vez, en el
cielo...

PROLOGO

Non aveva la rosa compleanni o
l'arcangelo.

Tutto, anteriore al pianto e al belato.

Quando ancora la luce non sapeva
se il mare nascerebbe maschio o femmina.

Quando il vento sognava chiome da
pettinare

e garofani il fuoco e gote da
infiammare

e l'acqua, delle labbra ferme a cui
abbeverarsi.

Tutto, anteriore al corpo, al nome e al
tempo.

Allora io ricordo che, una volta, nel
cielo...

Il primo elemento che capta il lettore è il fatto che Bodini introduce una rima non presente (almeno come tale, esplicita, nel testo albertiano). Ai versi 5 e 6 pettinare (*peinar*) è ricondotto a infiammare (*encender*) nel verso seguente. La scelta non può essere considerata innocente. *Encender* avrebbe potuto dare un esito diverso (*accendere*), in una chiave di misura poetica non poco congeniale alla poesia italiana più o meno coeva, Montale in particolare. E i due versi si sarebbero allora potuti disporre ad esempio secondo il ritmo seguente:

8 <https://poesiainrete.wordpress.com/2014/12/02/tre-ricordi-del-cielo-rafael-alberti-2/>

Quando chiome da pettinare sognava il vento
e il fuoco garofani per infiammar le gote⁹

Non pongo una questione di fedeltà al testo. Tutto sommato le due opzioni credo siano difendibili anche se forse *que encender* potrebbe risultare più adeguatamente proposto con *per* piuttosto che da *e da*. Il controllo della lingua da parte di Bodini è fuori dubbio, testimoniata da esperienze molteplici e tutte arricchenti anche per e nell'esercizio traduttorio. La versione del *Quijote*, solo per citare il testo in cui si rispecchia il misurarsi con la lingua letteraria che fonda la modernità, può servire per indicare uno sforzo che fu di tutta una generazione, sicuramente ispirata da Oreste Macrì, che volle assumere la lingua e la cultura ispanica come il luogo della costruzione di un'identità italiana non più succube della dipendenza risorgimentale e del pregiudizio antispanolo.¹⁰

La introduzione della rima dunque è probabilmente dovuta a un più intrinseco avvicinamento alla poetica di Alberti. D'altronde l'idea di rima non è certo estranea a un poeta che se dovessi iscrivere o affiliare rispetto ad altri della cosiddetta generazione del '27, ascriverei piuttosto al recupero repubblicano di Lope, come ho anticipato altrove, che non alle propensioni per Góngora degli uni, o al ritorno a Garcilaso di altri.¹¹ In realtà proprio Lope credo si debba cercare per co-

9 Ib.

10 Lo stesso Delogu riconosce queste centrali precocità macriniane (art. cit. p. 248). Per una mia interpretazione della volontà di Oreste Macrì, rinvio a *Modelli e caratteri dell'ispanismo italiano*, Viareggio, Baroni, 2002. Non si intende qui confondere le imposture della leggenda nera con il pregiudizio crociano di cui si fece vindice o erede tanta parte dell'ispanismo italiano, ma è indubbio che esso sia ancora presente in un autore la cui opera resta per tanti versi ancora affascinante: mi riferisco a Carmelo Samoná, con cui Bodini si imbatté nell'agone accademico, dopo l'incontro con Di Pinto, subendo uno smacco.

11 Cfr. GIUSEPPE GRILLI, *Intrecci di vita, Intorno a La Dorotea di Lope de Vega*, Napoli, Il Torcoliere, 2008, p. 33: «Furono gli anni felici che videro la mescolanza di scrittori, poeti, critici, in quell'ineguagliabile ambiente che aveva i suoi punti di riferimento diversi e complementari nel *Centro de Estudios Históricos* e nella *Residencia de Estudiantes*». In verità, si è dovuto attendere decenni perché quell'intuizione, a cui José Bergamín offrì una sponda generosa, diventasse solidità di approccio critico». Il riferimento a Bergamín è in un suo articolo di quel momento: *Lope siguiendo el aire que dibuja*, «Cruzy Raya», XXII-XXIV, 1935, pp. 1-

gliere il senso della poesia angelica di Alberti. Il libro dedicato agli Angeli infatti esprime meglio di ogni altra raccolta albertiana la duplicità che fu della sua poesia come della sua vita. Una duplicità in cui forse lo stesso Bodini volle rispecchiarsi. A questo riguardo mi sembra estremamente indicativo un tardo scritto di Ignazio Delogu che racconta della fase romana di Alberti e delle passioni che animavano il poeta (e il poeta pittore) in quello scorcio di esilio che ormai pareva sciogliersi in un accettato adeguamento all'esistere, senza radicalismi e con una certa compiacenza.¹² La dolce vita romana, non senza la fatica dei viaggi, e la ricerca di un *modus vivendi* non sempre innocuo, furono infatti comuni a Bodini e a Alberti, e allo stesso Delogu. Furono un segno dei tempi al quale non si sottrasse Pasolini, ma che attraversò e ferì l'esistenza della grande Elsa Morante.

Tutto ciò può dirsi anche con un ricorso diretto al Bodini ispanista. Egli coglie in *Sobre los ángeles* la svolta decisiva e riconosce nel libro una raggiunta maturità che va oltre l'esperienza giovanile (a cui pure aveva irriso un grande successo) di *Marinero en tierra*. Con una doppia valenza, l'acribia critica e la sensibilità poetica, definisce il luogo preciso in cui si iscrive quello che ancora oggi possiamo considerare essere il capolavoro di Alberti. Vorrei citare dall'introduzione al libro einaudiano il nocciolo dell'argomento bodiniano in cui

il tema albertiano degli angeli è tutt'altro che peregrino: l'angelismo è un ingrediente comune nella lirica spagnola, non soltanto moderna, che si avvale oltre tutto delle sfumature che corrono tra il significato puro e quello lessicalizzato: *Tiene ángel*, si dice spesso nel linguaggio comune d'una persona che ha un dono naturale di grazia o di spirito.

Se fra tutta una vastissima antologia possibile dell'angelismo prendiamo tre esempi fra i più vicini a Alberti nel tempo, vediamo di che largo arco di significati disponga il termine. Mentre infatti gli angeli di Juan Ramón Jiménez sono tremule palpitazioni cromatiche sulle frontiere panteistiche dell'anima:

52. Ma si veda dello stesso RAFAEL ALBERTI, *Lope de Vega y la poesía contemporánea*, «Revista cubana», II, La Habana 1935, p. 74.

12 IGNAZIO DELOGU, *Rafael Alberti. Italiano, romano e anticoliano*, «AnnalSS», 7, 2010, pp. 247-259.

Si fermava
la ruota
della notte...
Vaghi angeli color malva
spegnevano le verdi stelle...,

quelli non meno famosi di Lorca, in *Reyerta*:

angeli con grandi ali
di coltelli di Albacete

sono angeli non propriamente cattolici ma di una iconografia cattolica, di un'armata *pietas* da sanguinolento e vigoroso affresco popolare. Più vicino agli angeli albertiani è quest'angelo di Larrea:

Perché egli ci lasciò la sua tristezza
seduto ai bordi del cielo come un angelo obeso

che anche se porta in sé una vaga memoria di certe volte dipinte a Madrid dal Tiepolo, è già un'enigmatica sostanza dell'anima.¹³

Ma torniamo al verso o ai versi. Non escluderei che in quella intromissione della rima, un'intromissione di ispirazione lopianica, insisto, forse si cela una maggiore implicazione del traduttore nella composizione del testo tradotto. È infatti nel primo verso la scelta che poi determina lo svolgimento ulteriore. *Non aveva la rosa compleanni o l'arcangelo.* è la forma con cui Bodini trasforma l'incipit di Alberti: *No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel.* Probabilmente non c'erano molte soluzioni alternative alla trasformazione della locuzione verbale (*cumplir años*) che in italiano (*compiere gli anni*) avrebbe avuto un effetto completamente falso sul piano semantico. *Compleanni* da questo punto di vista è perfetto. E tuttavia spezza il ritmo, quella *llanosa* (Lope) o *simplicitas* (Alberti, passando per Juan Ramón) ricer-

13 RAFAEL ALBERTI, *Degli angeli*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 6 e 7.

cata pur in un racconto, nel fondo, culturalista. Allora, più in basso, forse Bodini ritrova quella linearità che la spezzatura del primo verso gli aveva sottratto.

Un caso totalmente opposto di modello di traduzione è costituito da una delle composizioni più difficili (a mio parere) del libro. Mi riferisco al *ángel mentiroso*. Siamo ancora nell'ambito del neolopismo albertiano e qui si manifesta quel demone ossessionato da una estremizzazione dell'erotica che si renderà esplicito nel poemetto di *Priapo* a cui Delogu darà una veste italiana nella sua antologia apparsa negli Oscar Mondadori.¹⁴

Anche in questo caso il confronto di testo e traduzione risulta efficace e mette immediatamente in luce la chiave in cui Bodini affronta la scrittura albertiana:

*El ángel mentiroso*¹⁵

Y fui derrotada
yo, sin violencia
con miel y palabras

Y, sola, en provincias

L'angelo bugiardo

E fui sconfitta
io, senza violenza,
con miele e con parole.

E, sola, in province

14 IGNAZIO DELOGU, *Per conoscere Rafael Alberti*, Milano, Mondadori, 1977. Non posso evitare qui il ricordo di conversazioni private, anch'esse un po' ossessive, di Ignazio relative alla concorrenza per ottenere i diritti di traduzione da Alberti. In esse si mescolavano rivalità di poeta e di ispanista. Ma soprattutto la passione politica da "comunista". Delogu, in qualche modo, interprete di un ortodossia permanente, che lo portò ad aderire all'eurocomunismo berlingueriano, al di là della palese insostenibilità di esso, vi fosse in vero un po' contorto aspirare, con un qualche diritto, a un trattamento da "compagno". Questa storia ha anche un seguito. L'isolamento della linea che da Casella giunge a Macrì in un attraversamento che va dal cattolicesimo indipendente e democratico (forse sturziano e per tanto filocatalano di Casella) al liberal socialismo, di Macrì e Bodini, finì per determinare l'alleanza (per tanti versi innaturale) con la congiunzione astrale meregalliana e poi belliniana. Frutto tardivo di essa è stata la ripresa da parte di Giovanni Battista De Cesare nella collana di Passigli diretta da Mario Luzi, in cui era apparsa la traduzione di Bodini di *Roma peligro para caminantes*, del *Diálogo entre Venus y Priapo*. Aggiungo una postilla, nota ma non troppo è l'azione di Sturzo nella formazione dell'Unió democràtica de Catalunya del suo giornale, *El Matí*.

15 RAFAEL ALBERTI, *Degli angeli*, op. cit., pp. 50-51.

de arena y de viento
sin hombre, cautiva
Y, sombra de alguien
cien puertas de siglos
tapiaron mi sangre.
¡Ay luces! ¡Connmigo!
Que fui derrotada
yo, sin violencia,
con miel y palabras.

di sabbie e vento,
senz'uomo, prigioniera.
E, ombra di qualcuno,
cento porte di secoli
murarono il mio sangue.
Ahi, luci! A me!
Che fui sconfitta,
io, senza violenza,
con miele e con parole.

Mi pare che sia difficilmente disconoscibile che questa chiave consista nell'adesione alla tecnica del calco. Il riferimento erotico si stempera infatti nell'ironia sottolineata dalla ripetizione in un testo tanto breve della formula a mo' di ritornello:

Y fui derrotada
yo, sin violencia
con miel y palabras

È lecito immaginare che in questo riferimento o in questa congiunzione in cui la seduzione maschile si accompagna a un'immagine possibilmente con risonanze bibliche (*Miel*), in cui il correlato d'obbligo (*la leche*) è sostituito da *las palabras* la suggestione è forte. Ci sono due passaggi che potrebbero essere evocati al riguardo. Uno è nel poema lorchiano *Preciosa y el aire* che recentemente è stato letto, credo con assoluta plausibilità, in una catena testuale in cui si iscrivono tanto Cervantes quanto Góngora.¹⁶ Parimenti come non pensare anche al poema di Josep Carner, *Nabí*, in cui la suggestione biblica si ataglia perfettamente a una ricomposizione mitica e allusiva alla grande tragedia del Novecento? La conclusione del poema, inteso nella misura congeniale del poemetto ellenistico, il più grande di Carner e forse il maggiore della poesia catalana dopo il *Cant Espiritual* di Ausias March,¹⁷ è significativa nell'evocazione del *Libro dei Libri*:

16 Cfr. ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA, *Evocación de un mito clásico en el Romancero Gitano: 'Preciosa y el aire'*, in *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 1997, pp. 541-557.

17 Anche qui un riferimento aneddótico (e autobiografico) si imbriglia con la di-

Morir per a la nova naixó, clara delícia! Només amor esdevindrà l'home rebel. Car ultrapassaràs del Pare la justícia, oh maternal condícia del brossat, de les pomes i la mel!	Morire per di nuovo nascere: lucente delizia! Il ribelle diverrà assoluto amore. Poiché dal Padre procederà Giustizia. Oh amorevole pulcritudine del latte, delle pome, del miele! ¹⁸
--	--

Possiamo anche affermare che nella lunga stagione di ambasciatore, divulgatore e saltimbanco della cultura spagnola Alberti non si sia risparmiato e non abbia risparmiato il pubblico, oltre che anche se stesso, di semplificazioni divulgative che rasentano l'opportunismo.¹⁹ Anche in questa fase, però, Bodini gli rimane fedele come traduttore/adattatore. In fondo l'identificazione è con una sua propensione

scussione critica; quando proposi verso la seconda metà degli anni settanta un articolo per la rivista *L'albero* da lui, su suggerimento di Di Pinto (ormai Macrì e Di Pinto erano amicissimi), dedicato a Carner e in cui buona parte è riferita al poemetto sopra richiamato (ne ho ricordato i dettagli anche e soprattutto sulle forme del tradurre nel mio "A Catania con Di Pinto", «Rivista Italiana di Studi Catalani» 2, 2012, pp. 67-71), Macrì, piuttosto severo nel valutare le mie esposizioni di temi e forme della letteratura catalana (per lui, come per quasi tutti gli ispanisti che non conoscono il catalano, un delitto di lesa maestà al castigliano e a una irrealistica unità della patria) anche in quella circostanza, soggiunse: «certo non mi lascio scappare Carner». Va detto che di Carner lo colpiva essere il marito della Noulet. Sulla coppia, assai discretamente, e i loro rapporti intellettuali, si legga ora il carteggio edito che accenna al tema con discrezione: *Armand Obiols i Josep Carner. Cartes 1947-1953*, Fundació La Mirada, Edició i pròleg de Jordi Marrugat, Sabadell, La Mirada, 2013.

18 X, 121-126. Traduzione mia.

19 Conservo nella mia biblioteca il programma di mano della rappresentazione diretta da Lino Britto di *Notte di guerra nel Museo del Prado* (nella nota traduzione di Dario Puccini, che Alberti presenziò in una delle sue peregrinazioni siciliane a Catania e, contestuale, la plaquette in bianco e nero della cartella di poesia illustrate (8 poesie 8 acquaforti) edita nel 1976 (con dedica alla bellissima Elsa de Giorgi) che fu presentato alla presenza dell'autore. Britto manteneva ancora stretti contatti anche con la vedova di Vittorio Bodini, scomparso nel 1970 e che, in un'occasione romana, potetti conoscere personalmente. La messa in scena dell'opera nel 1973 da parte del Teatro Incontro si avvaleva di una direzione generale di Ricard Salvat. Di un'altra esperienza albertiana in cui segno linguistico e segno grafico (segno e disegno) intitolata *Escrito en el aire* del 1964 si è occupata LORETTA FRATTALE, *Il poeta sulla soglia. Rafael Alberti tra segno e disegno*, in *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Omaggio a José Luis Gotor*, Firenze, Alinea, 2014, pp. 135-145.

che, lungi dal rinnegare la specificità dell'intervento, resta in qualche modo (volutamente) dilettantesca. È dilettantesca, infatti, l'applicazione per così dire strutturalistica che si esplica nel volume su Calderón pubblicato nella collana di Adriatica e che venne preso per buono al momento, per poi essere relegato – forse ingiustamente – nel dimenticatoio, magari per le stesse cattive ragioni che avevano motivato allora l'encomio. La raccolta in cui questo atteggiamento si afferma, al di là di ogni pudore, è sicuramente *Roma peligro para caminantes*.²⁰ Vale la pena citare uno dei testi, un sonetto di struttura formalmente impeccabile, coerente con la vecchia professione di fede lopiana, qui chiaramente riferita alla fattura artigianale del fare poetico, in una composizione emblematicamente intestata a celebrare il maggior genio letterario ispanico, Cervantes, con la dedica *Alma ciudad ...* a lui ispirata:

Alma ciudad....

Cervantes

Trata de no mirar sus monumentos,
caminante si a Roma te encaminas.
Abre cien ojos, clava cien retinas
esclavo siempre de los pavimentos.
Trata de no mirar tantos portentos,
fuentes, palacios, cúpulas, ruinas,
pues hallarás mil muertes repentinas
-si vienes a mirar- sin miramientos.
mira a diestra , a siniestra, al vigilante,
párate al ¡alto!, avanza al ¡adelante!,
marcha en un hilo, el ánimo suspenso.
Si vivir quieres, vuélvete paloma;
si perecer, ven, caminante, a Roma,
alma garaje, alma garaje inmenso.

Alma ciudad....

Cervantes

Cerca di non guardare i monumenti
viandante, se per Roma t'incammini,
apri cento occhi, le pupille affina,
schiavo soltanto dei suoi pavimenti.
Cerca di non guardar tanti portenti,
fonti, palazzi, cupole, rovine:
troverai mille morti repentine
se vuoi guardare senza accorgimenti.
Guarda a destra, a sinistra, attento al vigile,
fermati all'alt, avanza quand'è avanti!,
Vai su un filo, con l'animo sospeso.
Se vuoi vivere, mutati in colomba;
se perire, o viandante, vieni a Roma,
alma garage, alma garage immenso.

In realtà il vero confronto accade sulla mediterraneità; per Alberti il Mediterraneo è una scoperta tardiva. Giunge con gli esili. *Mari-nero en tierra*, malgrado la sua anticipazione al 1925 ci restituisce uno scenario supposto, non sperimentato. Il mare albertiano è infatti più

20 Cfr. RAFAEL ALBERTI, *Roma, pericolo per i viandanti*, a cura di Vittorio Bodini, Firenze, Passigli, 2000, pp. 32-33 (ma la prima edizione è del 1972).

Atlantico che mediterraneo, come dimostra già l'esordio della raccolta *Mar, la mar*. Si tratta di un testo arcinoto, ma che si offre ancora come punto di partenza ogni qual volta ci ravviciniamo alla suggestione che fu odisseica, di correre sulle onde come se fosse insieme un viaggio vero e uno metaforico. C'è una foto di Alberti, ormai carico d'anni e di vite vissute, quando scende dall'aereo che lo riporta in Spagna dopo un esilio prolungato oltre ogni ragionevole dubbio. È vestito da falso marinaio, da marinaio di *yacht*, da mezzo milionario del cinema di Cinecittà degli anni sessanta. Un dandy fuori tempo massimo: questo Alberti ultimo o ultimissimo è forse un'imitazione o una controfigura, ma poi è anche autentico nella deformazione grottesca, incartapecorita. In fondo in lui l'autenticità consiste nella falsificazione permanente: è l'eterno giovane che approdò/approderà alla *Residencia de estudiantes*²¹ ed è il poeta che rincorre la fama come l'unica patria *asequible*.²² In principio tuttavia credo che tutto era già detto in quel versi d'*ouverture*:

*Marinero en tierra*²³

El mar. La mar.
El mar. Solo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

Marinaio a terra

Il mare. Il mare.
Il mare. Solo il mare!

Perché m'hai portato, padre,
in città?

- 21 Rinvio qui al mio scritto (marginale) *Alberti memorialista* (in *Ripensando a Rafael Alberti* a cura di Maria Cristina Desiderio, Francisco Lobera Serrano, Maria Serena Zagolin; prefazione di Otello Lottini, cit., pp. 159-177) che tuttavia era apprezzato (non mi rendo conto del perché, o forse posso intenderlo senza dividerlo) dal Delogu degli ultimi anni quando lo dominavano i ricordi delle passioni ideologiche trascorse.
- 22 Dissento dunque dalla interpretazione che dell'Alberti poeta dell'esilio (e in particolare della fase o tappa dei *Retornos de lo vivo lejano*), compie Antonio Gargano, *Rafael Alberti, poeta dell'esilio: Retornos de un día de retornos fra pellegrinaggio sentimentale e rimembranza a occhi chiusi*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, cit., pp. 75-93, che riprendendo le considerazioni di Claudio Guillén ne *El sol de los desterrados*, e in dissenso con lui, nobilita l'ovidiano *desiderium urbis in desiderium patriae*. Segnalo che questa lettura è stata poi enfatizzata da G. B. De Cesare nell'introduzione alla sua antologia di Alberti già citata (*Poesie d'amore*).
- 23 Il brano è stato recentemente assunto come epigrafe nel contributo di Luisa A. Messina Fajardo al volume che raccoglie gli atti della Prima Giornata Siciliana di Studi ispanici del Mediterraneo e che reca il titolo indicativo di *Mediterranei, identificazioni e dissonanze*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 73-92.

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Perché m'hai sradicato
dal mare?

In sogno, la maretta
mi strappa il cuore.
Vorrebbe portarselo via.

Padre, perché m'hai portato
qua?

Duplici identità, scoglio quasi insormontabile per un traduttore, lo è anche per il saggista e commendatore. Sicché quando il paragone arriva, e implica per altro giustamente, come si è già accennato, il ligure Montale, si percepisce sin da subito la dicotomia, la difficoltà di stabilire un dialogo come intreccio di vite e di poetiche.

Si è scritto che l'incontro con il mare sia anche il modo con cui si costruisce il parallelismo tra Alberti e Montale:

Il confronto dell'affinità nel campo tematico e nel procedimento poetico metaforico tra *Marinero en tierra* e *Mediterraneo* può iniziare da alcune considerazioni di carattere generale. Ci riferiamo precisamente al tema del mare, essenziale nelle due pur così diverse esperienze poetiche: le due opere possono considerarsi come un poema costituito da una serie di frammenti uniti tra di loro da un motivo unico: la relazione tra i poeti e il Mediterraneo; come una meditazione con e sopra il Mediterraneo, un ininterrotto dialogo col mare che, nel caso di Alberti, durerà l'arco di una vita intera.²⁴

L'alternanza maschile femminile diventa lo strumento (forse la macchinazione) per tornare a scrivere mediante la maschera, l'artificio, il trucco: ecco allora che l'identificazione tra *mar* e poesia si af-

24 Cfr. MAURO MACCARIO, *Mediterraneo mare interiore: Eugenio Montale e Rafael Alberti, un caso di affinità mediterranea*, «Cuadernos de Filología Italiana», 4, Madrid, 1997, pp. 163-184. In particolare, si legga: «è il Mediterraneo mare interiore, regione dell'anima. In Alberti è quello del golfo di Cadice, dopo lo stretto di Gibilterra e di fronte alla costa africana, dove le acque mediterranee si immettono nell'alto mare aperto e cambiano nome, per assumere quello più vasto delle estati lontane».

ferma come un duplice ritorno. Il ritorno alle origini di *Marinero en la tierra* e quello alla poesia juaramoniana.²⁵

¡Oh poesía hermosa, fuerte y dulce,
mi solo mar al fin, que siempre vuelve!
¿Cómo vas a dejarme, cómo un día
puede, ciego, pensar en tu abandono?

Il poeta retore, che in lui cresce a dismisura fino al conferimento del premio Lenin, spazia da un fronte all'altro della perfezione formale; impegna le immagini, corrompe la pittura, estremizza la poesia. Finalmente compie il miracolo di erigere un testo sul nulla e di infondere a questo nulla la passione delle nostalgie inutili. I ritorni *de lo vivo lejano* si prestano meravigliosamente a questa esegesi e non a caso costituiscono per Bodini una misura irraggiungibile. Si veda un esempio in questa composizione che invece non è stata tradotta da Sebastiano Grasso nel volume a sua cura nei Quaderni della Fenice, ma poi inserito da Giovanni Battista De Cesare nell'antologia albertiana da lui curata per Passigli:

Tappa importantissima in cui Bodini poeta incrocia l'ispanista è senza ombra di dubbio l'antologia *Poeti surrealisti spagnoli*. Fu un libro il cui impatto forse oggi ci sfugge, ma che è stato uno dei momenti in cui l'ispanismo italiano ha potuto collocarsi in una posizione pienamente d'avanguardia all'interno dell'ispanismo internazionale. Due mi paiono gli aspetti di maggior rilievo: uno, il primo, è erudito. Quel libro riscatta e pone in piena vigenza un autore che restava, e sarebbe probabilmente rimasto, in ombra, Juan Larrea. Larrea a un certo punto è stato supposto persino da qualcuno essere null'altro che un'invenzione di Bodini. L'altro aspetto, più legato all'esercizio del poeta, è quello di cogliere il carattere realistico della poe-

25 Diversa, molto diversa, l'interpretazione di Maccario: «abbiamo già notato che Alberti sente il mare – chiamandolo al femminile la mar! – come se fosse sua madre e, allo stesso tempo, sua figlia (“Mar, aunque soy hijo tuyo quiero decirte: ¡Hija mía! ¡Y llamarte ¡ Madrecita ¡ – madrecita –”) e che Montale, invece, gli conferisce caratteristiche maschili, lo chiama padre rinunciando alla reimmersione erotica nel grembo femminile».

sia surreale. Grazie al rapporto, episodico, ma non epidermico, che riuscii a stabilire con Foix, durante gli anni in cui abitavo a Barcellona, ho saputo da lui, cioè da una fonte diretta, e di indiscutibile autorità, che il superamento delle forme realistiche è un oggetto *trouvé* direttamente in natura, e che ci è rivelato oggettivamente attraverso la percezione sensoriale. Ciò lo coglie Bodini nelle sue traduzioni, e quindi anche in quelle albertiane. L'Alberti surreale è probabilmente il più prossimo alla realtà, il più lontano dal retoricismo a cui ho accennato. D'altronde la critica ha riconosciuto ampiamente questa caratteristica. Analizzando una delle composizioni che potremmo considerare e leggere come fuori della dimensione della descrizione oggettiva delle cose osservate, Marina Mayoral ha chiarito il senso della deviazione di Alberti, assolutamente esemplare in tal senso, cioè nella direzione di un'assunzione del punto di vista 'surreale', ovvero, come indica Foix, sopra (ultra) reale:

«Se equivocó la paloma» *está aludiendo* a este tipo de realidad: a la destrucción de las leyes naturales, al error del instinto, a la equivocación de lo que no debe equivocarse jamás, so pena de caer en el caos y en el desorden absoluto.²⁶

In questo contesto si iscrive appunto l'esperienza della traduzione di *Degli angeli* e di una sua sezione particolare, quella dei ricordi. Da essa vorrei estrarre come esempio il testo che cito a continuazione corredato dalla splendida traduzione:

Tercer Recuerdo

Aún los del cielo no habían desposado al
jasmín
y la nieve,
ni los aires pensando en la posible música de
tus cabellos,
ni decretado el rey que la violeta se enterra-
ra en un libro.
No.

Terzo ricordo

Ancora i valzer del cielo non avevano sposato
il gelsomino
e la neve,
né i venti riflettuto alla possibile musica dei
tuo capelli,
né decretato il re che la violetta si seppellisse
in un libro.
No.

26 MARINA MAYORAL, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 180-181.

Giuseppe Grilli


Era la era en la que la golondrina viajaba
sin nuestras iniciales en el pico.
En que las campanillas y las enredaderas
morían sin balcones que escalar y estrellas.
La era
en que al hombro de un ave no había flor
que apoyara la cabeza.
Entonces, detrás de tu abanico, nuestra luna
primera.

Era l'età nella quale viaggiava la rondine
senza le nostre iniziali nel becco.
Quando convolvoli e campanule
morivano senza balconi da scalare né stelle.
L'età
in cui sull'omero di un uccello non c'era
fiore che posasse il capo.
Allora, dietro il tuo ventaglio, la nostra prima
luna.²⁷

Avevo iniziato con il prologo di questa sezione, concludo ora con il suo finale (*Tercer recuerdo*). I *Recuerdos*, lo ricordo, hanno un epigrafe bécqueriana, così come i sonetti romani si apriranno con la citazione di Belli. Bécquer d'altronde è il miglior *eslabón* tra Lope e Juan Ramón. Il cerchio si chiude su “la nostra prima luna”, luna albertina senz'altro con il suo cromatismo peculiare, ma luna bodinina e salentina. Una luna vagamente, e alternativamente, borbonica.²⁸

27 RAFAEL ALBERTI, *Degli angeli*, op. cit., pp. 106-107.

28 Il “borbonismo” di Bodini va inteso alla luce di quello che sarà la rivisitazione del meridionalismo da parte di scrittori europeisti e decisamente antimeridionali, da Elsa Morante a Tomasi di Lampedusa, da Anna Banti a Raffaele La Capria, per fare solo citazioni molto selettive. D'altronde *Noi credevamo* (1967) è stato svelato, e spiegato, ai più da un film recente di Mario Martone (2010) in cui la grande menzogna, tanto del patriottismo unitario italiano, quanto quella del separatismo meridionalistico delle plebi, viene sagacemente smitizzata.



Finito di stampare
NOVEMBRE 2015
da Pensa MultiMedia Editore s.r.l. - Lecce - Brescia
www.pensamultimedia.it

Il volume privo del simbolo dell'Editore sull'aletta è da ritenersi fuori commercio