

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


Pensa
MULTIMEDIA

**«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-ispantisti 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 NASTI, *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 Senghor, 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-ispantisti, 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 madrilenno 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 SCOLE, *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 *Volverse 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 razionante 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 madrilenno, 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 madrileno 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 batte 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 «viento, contra el viento» (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 in 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 tú, soñando, dirás que sí, que no, respuestas de azar y de milagro a preguntas que ignoras, que no ves, que no sabes.	E forse qualche volta tu, sognando, dirai sì, no, risposte date a caso, per miracolo a domande che ignori, 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, se estremecen palabras, nombres, síes, buscándose su ser, y no lo encuentran; retornan al silencio, fracasadas. No querían hablar, lo que querían Es hablarte, y no estás.	Sull'orlo delle labbra, della vita, van tremando parole, nomi, sì, ricercando se stesse, e non si trovano; al silenzio ritornano, sconfitte. Parlare non volevano, volevano 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 atiendo, no las sigo:	Io non ti bado, non le seguio:
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 incescicare, 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 traduttore 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.

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 tradizione 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 «paventando» (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 de 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» > «Conocersi 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 puedes 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 tí» > «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. Analogo, 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 tenía»: «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 Macrì, 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 rimarcare 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.

- «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 esmpezan...*, 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 traduce 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.