

Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone, a cura di Nancy De Benedetto, Ines Ravasini, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, 282 pp.

Carla Perugini
Università di Salerno

Per celebrare i cento anni dalla nascita di Vittorio Bodini (1914-1970), la sezione d'ispanistica dell'Ateneo di Bari, che lo annoverò nel suo corpo docente per lunghi anni, ha dedicato un volume alla sua attività di traduttore, ambito nel quale il salentino si confrontò sia con classici già resi precedentemente in italiano, quali il *Lazarillo*, il *Quijote* o Quevedo, sia con poeti del Novecento, non sempre noti al pubblico italiano. L'intento delle curatrici – già coordinatrici del benemerito Clecsi, *Catalogo di Letteratura catalana, spagnola e ispanoamericana. Traduzioni italiane del Novecento* – è stato quello di mettere a confronto le sue traduzioni con altre, precedenti o successive, delle stesse opere, così da poter anche “analizzare l'evoluzione della lingua della poetica dominante nei diversi momenti storici in cui si collocano i testi” (De Benedetto: 13).

Oreste Macrì, che con Bodini condivise, oltre alle origini, sensibilità letterarie e profonda amicizia, aveva sottolineato precocemente la corrispondenza della traduzione con la letteratura e la critica, strette al punto da contribuire a formare un sistema complesso nazionale, capace non solo di influire, come rileva Giuseppe Grilli (p. 271), sulla “costruzione di un'identità italiana non più succube della dipendenza risorgimentale e del pregiudizio antispagnolo”, ma persino di reintegrare il Paese in un orizzonte europeo, da cui l'aveva isolata il lungo periodo oscurantista della dittatura fascista (Grasso: 234). Quella *Terza generazione*, che a detta di Macrì crebbe fra gli anni trenta e quaranta del secolo scorso, seppe così contemperare tradizione italiana e vocazione europea, grazie a un *animus traduttorio* che finiva per fondere nel metagenere dell'antologia i tre generi di traduzione, poesia e critica (Fava: 241).

Proprio la sensibilità personalissima del poeta-traduttore finirà per condizionare le predilezioni dell'antologo Bodini, così come le scelte traduttive, in una lingua che tenesse conto del “rapporto di corrispondenza tanto dei motivi tematici, delle motivazioni psichiche, delle peculiarità lessicali, morfologiche e sintattiche, quanto delle sequenze ritmiche e delle modulazioni sonore”, come scrive, riflettendo sulla propria versione delle poesie di San Juan de la Cruz, un altro critico-poeta-traduttore finissimo presente nel volume quale Giovanni Caravaggi (p. 25).

E dunque la pionieristica avventura bodiniana nel campo ancora incolto del surrealismo spagnolo (*I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, 1963), destinata a larga fortuna sia in Italia sia in Spagna, finirà per conferire un'etichetta a un nucleo di poeti del

Ventisette, che in realtà non si riconobbero mai nell'appartenenza a un movimento che pure il critico riconduce a una peculiarità tutta ispanica della rivoluzione formale, avvenuta “soprattutto attraverso l'incontro con la poesia di Góngora” (Grasso: 209). E, fra i poeti della Generazione, Bodini stabilì un rapporto di stretta vicinanza con Rafael Alberti, di cui Giuseppe Grilli sottolinea la duplicità fra radicalismi e compiacenze, tanto della poesia come dell'esistenza, all'interno di quella dolce vita romana, cui partecipò lo stesso Bodini (Grilli: 272). Questi seppero riconoscere in *Sobre los ángeles* il riproporsi di un angelismo più volte presente nella storia della lirica spagnola, le cui voci del Ventisette sono riconducibili, a suo dire, a due gruppi distinti: quello andaluso di Lorca e Alberti, influenzato dalla lirica popolare autoctona e dal Surrealismo francese, e quello castigliano alla Guillén e Salinas, con Manrique, Garcilaso e Quevedo come numi tutelari iberici e la poesia pura come modello europeo (Fava: 247). Inutile sottolineare quale delle due Spagne fosse più nelle corde dell'appassionato critico, che finì per identificare il nativo Salento con quei paesaggi iberici, che si riflettono anche nella propria produzione poetica e prosastica (si vedano le raccolte de *La luna dei Borboni* e del *Corriere Spagnolo*).

Di Lorca Bodini tradusse anche il teatro (Einaudi: 1952, 1961), su cui Fausta Antonucci conduce un'attenta analisi, assumendo a campione *La casa de Bernarda Alba*, con la messa in evidenza di varie problematicità di carattere sia linguistico sia interpretativo. Così la studiosa sottolinea la frequenza di errori dovuti a calchi sulla lingua di partenza del traduttore, a volte testimoni del suo sostrato dialettale, ovvero alla contiguità lessicale delle due lingue o anche a veri e propri fraintendimenti, dettati in particolare da locuzioni fraseologiche su cui si innestano immagini metaforiche, con effetti stranianti o riduttivi rispetto alla ricchezza del testo fonte. Se quindi le sue traduzioni hanno avuto un effetto pernicioso su traduttori successivi, è tuttavia “innegabile l'importanza della loro funzione di divulgazione di tanti classici spagnoli nel seno della cultura italiana del secondo dopoguerra” (Antonucci: 174).

Sappiamo che in quegli anni la conoscenza approfondita della lingua straniera era considerata secondaria rispetto alla volontà 'd'autore' di personalità come Vittorini o Montale, i quali non si peritavano di mettere in buon italiano quanto traducevano i loro collaboratori, di cui si servivano, pur senza citarli, perché molto più esperti di loro. Di tali 'doti' di traduttore-scrittore si vale anche Bodini nella sua versione del *Lazarillo de Tormes* (consegnata a Einaudi nel '46, vide la luce solo postuma, nel 1972, per le cure di Oreste Macrì), dando anche qui luogo a varie perdite dei divertiti giochi semantici dell'anonimo autore (Gargano: 66).

Bodas de sangre, a sua volta, ebbe una prima traduzione in italiano proprio a cura di Elio Vittorini (Bompiani: 1941), a cui fino ad oggi ne sono seguite ben altre otto (quella di Bodini è del 1952). L'intricata storia delle edizioni del dramma lorchiano ne ha condizionato le scelte traduttive, che, nel caso 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 lessicale e di una patina linguistica che oggi percepiamo a tratti come antiquata o desueta” (Laskaris: 192).

Certamente l'*opus magnum* del Bodini traduttore è stato quello del *Chisciotte* einaudiano, a cui dedicò tre anni di lavoro, interrompendo, su richiesta di Luciano Foà, quello sul teatro completo di Cervantes, per consegnare il romanzo fra il 1956 e il 57. La sua traduzione s'inseriva in coda alle precedenti quattro uscite nel Novecento (nel volume se ne occupa, con particolare riferimento a quella semiconosciuta di Mary de Hochkofler, Paolo Pintacuda).

Anche qui, la prospettiva da cui parte il traduttore “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” (De Benedetto: 98). Destinato a un pubblico vasto, non di specialisti, nella collana dei Millenni, il testo soffre di una carenza di note esplicative su scelte traduttive ingiustificate, come pure della tendenza dell'epoca di volgere in italiano i nomi spagnoli di persone e luoghi, o anche della riluttanza a rendere i doppi sensi e i linguaggi gergali. Come la studiosa ha potuto rilevare dall'indagine sulle carte dell'archivio Einaudi, Bodini opera attraverso il capolavoro cervantino una sorta di rifondazione della lingua letteraria italiana, in linea con molti altri intellettuali della sua generazione, in nome di un'antiretorica contrapposta all'idealismo fino ad allora imperante.

Così, nella sua traduzione degli *Entremeses* (Einaudi: 1972), Bodini rinnova l'interesse ritrovato per la scrittura dei *Siglos de Oro*, segnando, come scrive Ines Ravasini, una svolta nella loro ricezione in Italia. E ciò avviene ricollocandoli nell'ambito, più che del teatro, dell'opera narrativa di Cervantes, rinvenendovi la stessa curiosità per le cose degli uomini, la stessa indagine della realtà più umile, la stessa ironia. Rendere la comicità degli intermezzi fu per Bodini reticenza nei confronti del volgare e dell'osceno, e piuttosto scavo “nelle strutture profonde del testo” (p. 147), per portare alla superficie contrasti e parallelismi delle realtà dei personaggi, complessità e spontaneità del linguaggio, scoprendo infine nel ritmo “uno dei segreti della comicità del testo” (p. 153), come avrebbe intuito anche Andrea Camilleri, trasponendo *El retablo de las maravillas* in libretto per opera.

Dalla lettura di questo composito e articolato volume si esce con la consapevolezza che, nella storia delle civiltà, il traduttore svolge il suo ruolo di autore di secondo grado fondamentale per la circolazione della cultura e delle idee. Per citare le conclusioni di un recente scritto di Tullio Gregory (*Translatio linguarum. Traduzioni e storia della cultura*, Olschki: 2016): “Se la condanna alla pluralità delle lingue è una conseguenza del tentativo degli uomini, dopo il diluvio, di costruire una loro città con una torre che raggiungesse il cielo, la traduzione – ove manchi il miracolo della Pentecoste – è la risposta umana alla condanna di Yahvè”.