



RIPRODURRE IL CANTO DELLE SIRENE VITTORIO BODINI TRADUCE RAFAEL ALBERTI

VALENTINA TOMASSINI – *Università di Siviglia*

A partire dall'ipotesi di una possibile identificazione tra sirene e traduzioni in quanto "incarnazioni" dell'Altro, il presente articolo intende mettere a fuoco queste creature marine nelle traduzioni italiane realizzate da Vittorio Bodini per l'antologia delle Poesie di Rafael Alberti (1964). La dualità protesa verso la conciliazione degli opposti- terra e mare, lingue e culture- che riguarda i due elementi, di fatto potrebbe anche essere letta come l'emblema di uno scontro tra identità e alterità che si risolve a favore di quest'ultima nella sua irriducibile essenza, fino ad assurgere a vero e proprio trait d'union tra la simbologia femminile e l'immaginario tipicamente associato alla traduzione poetica. In effetti, nel suo configurarsi come genere a metà tra invenzione e riproduzione, la traduzione sembrerebbe reinterpretare l'equilibrio complementare rappresentato dalla natura duplice delle sirene. Limitandoci, dunque, ad alcuni esempi testuali rilevanti in cui compaiono le «sirenitás», tenteremo di verificare le modalità con cui queste donne archetipiche sono state trasferite nel contesto d'arrivo. In questo modo, emergerà la polisemia di tali figure nel loro legame con l'iconografia femminile del mare e, allo stesso tempo, con i concetti di ibridismo, metamorfosi e canto propri anche della traduzione poetica.

Starting from the hypothesis of a prolific identification between mermaids and translations as embodiments of otherness, this article aims to focus on both elements through the analysis of these sea creatures into the Italian translations made by Vittorio Bodini for Rafael Alberti's anthology Poesie (1964). The interior contrast (earth/sea, languages/cultures) that concerns our study could be interpreted as the emblem of a struggle between identity and otherness that leads to the triumph of the last one, so that it could link feminine symbolism and poetic translation's imagery. Actually, as a genre made of both invention and reproduction, translation seems to maintain the same complementary balance of mermaids' nature. For this reason, we would try to show how these archetypic women were translated to the target context thanks to some relevant examples where the «sirenitás» can be found. In so doing, the polysemy of these figures will emerge in its bond with feminine iconography of the sea and, at the same time, with the concepts of hybridism, metamorphosis and singing which are also typical of poetic translation.

I INTRODUZIONE

Come tutti i miti, anche quello delle sirene¹ sembrerebbe essere sorto in risposta al bisogno umano di dare un volto all'inconoscibilità dell'Altro e all'incertezza che ne consegue: l'ibridismo di queste figure metà donna e metà pesce, dunque, assieme a tutte le altre caratteristiche mostruose che sono state

¹ Sul mito delle sirene, cfr., ad esempio, GIOVANNI PATRONI, *Intorno al mito delle sirene*, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», n. 19 (1891), pp. 321-340; ANNA MARCHIOLO, *Il mito delle sirene: le sirene nella tradizione classica*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 74 (1997), pp. 9-13; GILDA TENTORIO, *Il canto delle Sirene: fortuna di un mito letterario da Omero alla poesia neogreca del '900: alcuni esempi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2003; FRANCO MOSINO, *Il mito delle Sirene nell'antichità: da donne-uccello a donne-pesce*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 110 (2006), p. 10; MAURIZIO BETTINI, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Milano, Mondolibri, 2008; ELISABETTA MORO, *Le incantatrici. Ibridazioni sireniche*, in «Il mare e il mito», Napoli, M. D'Auria Editore, 2010, pp. 127-156; SIMONA MORETTI, RENATO BOCCALI E SILVIA ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron Editore, 2017; ELISABETTA MORO, *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019.

loro attribuite, assolverebbe a una specie di funzione esorcizzante che, nel corso degli anni, ha spesso assunto il volto della subordinazione di genere.² Tale tratto non deve stupire se pensiamo che i simboli archetipici furono concepiti quasi esclusivamente da società patriarcali ed etnocentriche³ che, in quanto tali, percepivano come “diverse” -e, quindi, potenzialmente pericolose- la componente femminile e anche le varie lingue-culture con cui entravano in contatto. Il legame tra questi due elementi emerge ancor più dinanzi al loro potere creativo -non a caso, racchiuso nelle rispettive voci- e dalla mutabilità imprevedibile che esso comporta: così come non è possibile arginare la pervasività del canto attraverso cui si esprimono le sirene, allo stesso modo le culture rifuggono dal controllo delle barriere imposte, diffondendosi per mezzo delle traduzioni dei propri testi. Tale capacità generatrice appare estremizzata nel caso della traduzione poetica, la quale si configura letteralmente come prodotto creativo (*poïesis* significa appunto “produrre”, “creare”), fino ad indurre il coinvolgimento artistico di colui che si accinge a trasportarla da una lingua all'altra.⁴ Proseguendo sul filo delle analogie, è inoltre noto come sin dall'antichità i versi del poeta siano stati associati al suo *canto*⁵ per l'accompagnamento musicale con cui venivano rivolti al pubblico: sembra essere questa la ragione per cui ancora oggi essi afferiscono alla sfera del dionisiaco, in cui rientrano peraltro anche le stesse sirene. Tra le tante etimologie proposte per quest'ultimo termine, infatti, «molti convergono nel considerarla la “voce che incanta” facendo derivare la parola *sirein* dal radicale semitico *sir*: “incantamento”, “canto magico”». ⁶ È questo potere affabulatorio riconosciuto al *canto* ad indurci a guardare alla poesia tradotta come al vertice delle simmetrie evocative esposte fin qui: non solo per la nozione polisemica di “trasporto” cui può essere ricondotta (nel senso di trasfe-

² Il tema dell'alterità del femminile è stato ampiamente trattato anche dal punto di vista filosofico, come emerge in ANTONELLA FIMIANI, *Femminilità, alterità e desiderio in Søren Kierkegaard. Un'analisi del ruolo e dell'importanza del femminile nella dialettica degli stadi*, «Vita e pensiero. Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», n. 4 (2007), pp. 655-680; PAOLO SCOLARI, *Identità/alterità. Nietzsche e il mondo del femminile*, in «Rassegna storiografica decennale», vol. III, Villasanta, Limina Mentis, 2018, pp. 191-203. Non si dimentichi, inoltre, che Simone de Beauvoir, ad esempio, concepisce la relazione tra i due sessi come un'occorrenza della più ampia dicotomia “identità-alterità”, denominando, non a caso, il sesso femminile come secondo sesso, essenzialmente “altro” rispetto alla prospettiva maschile da cui proviene quella stessa categorizzazione (cfr. SIMONE DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949).

³ Sarebbe sufficiente, al riguardo, soffermarsi sul concetto di violenza simbolica tratto da PIERRE BORDIEU, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2014 o sul volume di GERDA LERNER, *The Creation of Patriarchy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

⁴ Tra i più recenti studi sull'importanza della creatività letteraria in traduzione, ricordiamo quelli riuniti nel volume curato da PIETRO TARAVACCI intitolato *Poeti traducono poeti* (Trento, Università degli Studi di Trento, 2015). Sul fronte ispanico, si vedano inoltre: JENARO TALENS, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000 o JAIME SILES, *Poesía y Filología*, in «La Torre del Virrey: revista de estudios culturales», n. 12 (2012), pp. 71-78.

⁵ Inoltre, ricordiamo come a partire dalle teorie fondamentali di Henri Meschonnic sulla centralità del ritmo in traduzione (ID., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982) siano sorti diversi studi sull'aspetto sonoro delle liriche tradotte. In particolare, tra gli ultimi, si veda: PIETRO TARAVACCI, *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA E MANUELA D'AMORE, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 47-69.)

⁶ ELISABETTA MORO, *Trasfigurazioni del mito*, in «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa» (2005), p. 74, url https://www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_4_Moro.pdf (consultato il 25 novembre 2021).

rimento tra le lingue-culture e di carica emotiva), ma soprattutto per la sua capacità di influenzare gli stili in uso e le poetiche dominanti nel contesto d'arrivo. In breve, il *trait-d'union* che permetterebbe di passare per traslato metaforico dalle sirene alla traduzione, ampliandone quindi il potenziale simbolico, è costituito dalla creatività con cui entrambi si esprimono in maniera imprevedibile, offrendo spesso un'alternativa allo *status quo* in cui versano le società patriarcali e i sistemi letterari⁷ senza gli stimoli offerti dal diverso da sé. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che la spinta al cambiamento è causa della loro stessa marginalizzazione: le sirene incarnano la minaccia dell'ignoto cui si accede valicando i limiti della conoscenza consentita, mentre la traduzione poetica ha da sempre convissuto con «una sorta di anatema che fin dalle origini della letteratura volgare è stato pronunciato da voci autorevoli del mondo culturale»,⁸ provocandone così un sostanziale screditamento su tutti i fronti. Nella fattispecie, la sua evoluzione teorica si è svolta all'insegna del superamento delle polarità⁹(fedeltà/infedeltà; *source-oriented/target-oriented*; lettera/senso ecc.), che in qualche maniera ne minavano il pieno riconoscimento a livello artistico, così come le dicotomie che riguardano le sirene (terra/mare o donna/animale, ad esempio) contribuiscono a sfumare la possibilità di una loro definizione univoca. È questa serie di rispondenze concettuali ad indurci ad analizzare più da vicino il legame tra i due elementi in questione all'interno di un caso emblematico, ovvero quello delle traduzioni delle poesie di Rafael Alberti realizzate da Vittorio Bodini, in cui le sirene costituiscono l'oggetto stesso delle versioni poetiche. Come si è accennato, il discorso della creatività letteraria nelle liriche tradotte ricopre un'importanza cruciale: durante la sua attività, in generale il traduttore deve ingegnarsi per mantenere vivo il ritmo del testo seppur in una lingua diversa, restando in una tensione tra ascolto e inventiva che, nel caso di Bodini, si risolve il più delle volte nella soluzione estrosa o comunque in linea con il codice poetico del contesto d'arrivo.¹⁰ In altre parole, potremmo parlare di una vera e propria complementarietà tra due *canti*, ma con funzioni diverse: mentre il primo, quello delle sirene, rappresenterebbe il “movente”, l'origine dell'*incanto* appunto, il *canto* del traduttore, invece, è più una trasposizione, una melodia che si propone di aderire a quella di partenza senza dissiparne il valore estetico. Va detto, tuttavia, che questo ruolo delle sirene albertiane emerge esclusivamente attraverso il dialogo con il suo traduttore, dato che, in un primo momento, il loro fine letterario coincideva più che altro con una “condensazione” iconografica della dialettica mare/terra a cui può essere ricondotta la

⁷ Sulle dinamiche che regolano i vari sistemi letterari si rimanda in particolare alla teoria del polisistema: cfr. ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Polysystem theory*, in «Poetics Today», vol. I, n. 1-2 (1979), pp. 287-310.

⁸ MATTEO LEFÈVRE, *Traduzione poetica e poetica della traduzione. Giovan Battista Conti e la riscrittura neoclassica di Garcilaso*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di MONICA LUPETTI, VALERIA TOCCO, Pisa, Edizioni ETS, 2016, p. 55. Dello stesso autore, a proposito del tema della creatività in traduzione, si veda anche: ID., *José Agustín Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 14 (2020) doi <https://doi.org/10.15168/t3.v0i14.431> (consultato il 21 novembre 2021).

⁹ Cfr. FRANCO BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di ID., Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30.

¹⁰ Non a caso, VALERIO NARDONI nel suo studio intitolato *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro* (in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. TARAVACCI, cit. pp. 147-161) individua la fisionomia di Bodini come un *exemplum* della figura del poeta-traduttore.

poetica dell'autore, con tutta la tensione ambivalente che ne deriva. La dualità protesa verso la conciliazione degli opposti potrebbe a questo punto essere letta anche nel senso di uno scontro tra identità e alterità che si risolve a favore di quest'ultima nella sua imperscrutabile e irriducibile essenza, fino a rinsaldare in maniera decisiva il vincolo tra la simbologia femminile -marina, in questo frangente- e l'immaginario tipicamente associato alla traduzione poetica. Del resto, come vedremo nei prossimi paragrafi, la convivialità che impronta il meccanismo traduttivo si riverbera anche sul piano esistenziale delle personalità in gioco: i due poeti, infatti, intrattennero un lungo sodalizio nella Roma degli anni Sessanta, suggellato anche dallo scambio di alcune traduzioni reciproche, spesso circostanziali, la cui traccia più cospicua è rappresentata dalle versioni che l'autore italiano mise a punto e pubblicò durante quel periodo. Tra queste, annoveriamo in particolare l'antologia *Poesie*,¹¹ edita da Mondadori nel 1964, su cui è incentrato il presente studio: la scelta è motivata non solo dall'interesse letterario del lavoro, ma anche dalle rivelazioni implicite che esso veicola a proposito della ricezione e valutazione dei testi da parte del traduttore che li ha selezionati. Inoltre, curiosamente, l'antologia fu anche mediatrice del primo incontro a Milano tra i due, pochi mesi dopo l'approdo di Alberti in Italia negli anni dell'esilio, durante la festa organizzata dalla stessa casa editrice proprio per celebrare la comparsa del volume. Sebbene quest'ultimo non corrisponda del tutto a un'iniziativa del traduttore (pare che la proposta, di fatto, sia stata di Vittorio Sereni, all'epoca direttore letterario della casa milanese), al suo interno è possibile cogliere implicitamente la sua opinione critica rispetto alla produzione dell'amico ed il suo "gusto" personale, in grado di giustificare in parte l'approccio creativo adottato. Ancora una volta, dunque, nel suo configurarsi come genere autonomo, a metà tra invenzione e riproduzione, la traduzione sembrerebbe interpretare quello stesso equilibrio complementare simbolicamente rappresentato dalla natura duplice delle sirene. Al fine di dare ulteriore sostanza al parallelismo ipotizzato, ci soffermeremo infine su una serie di esempi testuali rilevanti in cui compaiono le «*sirenitás*», utili a verificare le modalità con cui queste donne archetipiche sono state trasferite nel contesto meta. Emergerà così il potenziale polisemico di tali creature oltre la tradizionale simbologia femminile del mare, che le vede associate a quegli stessi concetti di *ibridismo*,¹² me-

¹¹ RAFAEL ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1964.

¹² Sulla traduzione come ibrido si vedano, ad esempio: MARÍA DEL CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, *Traducción e hibridación: escritoras y traductoras del entre*, in *Traducción e interculturalidad: actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización"*, a cura di ASSUMPTA CAMPS, LEW ZYBATOW, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 303-311; SHERRY SIMON, *Hybridity and translation*, in *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, a cura di YVES GAMBIER, LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 49-53.

*tamorfosi*¹³ e *canto*¹⁴ entro cui è possibile inquadrare anche la traduzione poetica.

2 DUE POETI DEL MEDITERRANEO

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, occorre fare il punto sulla comunione umana, poetica e linguistica fra il traduttore pugliese Vittorio Bodini e il poeta andaluso Rafael Alberti, su cui si innestano in parte anche le connessioni complementari tra terra e mare e tra lingue e culture simboleggiate rispettivamente dalle sirene e dalle traduzioni. Oltre alla comune attività poetica, di fatto, all'origine del sodalizio in questione risiede un'unità composita e primitiva come quella mediterranea, descritta spesso nelle sue implicazioni più dirette sulla contrastante e poliedrica condizione del Sud. Entrambi gli autori, non a caso, provengono da due città meridionali, quali Lecce e Cadice, caratterizzate da una millenaria storia di commistione culturale tra popoli che le avvicina molto nella fisionomia linguistico-culturale, mentre, sul piano geografico, l'incontro fertile tra due lembi di mare le rende, in un certo qual modo, terre di un confine "equoreo". Tale dualità, del resto, è insita nell'etimo stesso di questo bacino in mezzo alle terre, al punto da consentire ai due poeti di assimilare la propria mediterraneità sotto il segno di due elementi opposti: la terra per Bodini e il mare per Alberti. Non si tratta di una vera e propria antitesi, in sostanza, dal momento che tanto il mare vivificatore del poeta spagnolo quanto l'aspra terra del poeta-traduttore italiano traggono origine dallo stesso meccanismo di scrittura, comunicando sulla "riva" le infinite variazioni di un paesaggio più che mai interiore. Il mare e la terra, infatti, non sono concretamente presenti al momento della scrittura, ma accompagnano l'itinerario poetico di ognuno sotto forma di ricordo nostalgico, quasi una sineddoche dell'ambientazione in cui si è svolta l'infanzia ormai perduta. L'assenza degli stimoli reali da cui si dipana il canto contribuisce alla "transitabilità" della poesia dei due autori, nonostante le divergenze prospettive: tanto Alberti mitizza la sua patria lontana, invocando la fusione panica con le acque gaditane solo quando non può più immergersi materialmente in esse, quanto Bodini critica a distanza gli aspetti più radicali del Salento, sintetizzati da una terra desolata, inerte, tratteggiata quasi per negazione.¹⁵ In pratica, sembrerebbe di assistere a un'illusione ottica, a una focalizzazione monoculare: sull'orlo della stessa costa mediterranea i due poeti si danno le spalle, inquadrano il Sud nella sua contraddittorietà; l'uno risaltandone il deside-

¹³ Il discorso sulle metamorfosi traduttive viene affrontato, tra i tanti, in: BERNARD SIMEONE, *Écrire, traduire en métamorphose: L'atelier infini*, Parigi, Verdier, 2014; ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua: ascolto, imitazione, metamorfosi*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. TARAVACCI, cit., pp. 25-37.

¹⁴ Tra gli studi che hanno sviluppato più a fondo la relazione tra poesia tradotta e canto, oltre a quello già menzionato di Pietro Taravacci sull'aspetto sonoro delle versioni liriche, si vedano anche: PHILIPPE JACCOTTET, *D'une lyre à cinq cordes*, Parigi, Gallimard, 1997; CHRISTINE LOMBEZ, *Avec qui traduit-on? Les imaginaires de la traduction poétique*, in «Itinéraires», n. 2-3 (2018) doi <https://doi.org/10.4000/itineraires.4561> (consultato il 27 novembre 2021); SIMONA POLLICINO, *Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence*, in «La main de Thôt», n. 1 (2018), pp. 1-11, url <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=181> (consultato il 27 novembre 2021).

¹⁵ «La pianura mirare a perdita d'occhi, | senza case, senz'alberi, senza una lettera: | livello di un'assenza a cui sole si sporgono | capre o spettri di capre morte da secoli, [...]» VITTORIO BODINI, *Foglie di tabacco*, 3, in ID., *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di ORESTE MACRÌ, Milano, Mondadori, 1983, p. 92.

rio di evasione, l'anelito di fuga rappresentato dall'altrove verso cui si dirigono le barche, e l'altro fossilizzandosi sulla rassegnazione di una rivoluzione impossibile, sull'amarezza di una lacerazione interiore che affonda nella secchezza millenaria del territorio.¹⁶ Ognuno dipinge il suo Sud, svela una faccia del Mediterraneo, pur rimanendo in ascolto di ciò che non riesce a vedere, aprendosi alle suggestioni della poesia dell'Altro. Tale premessa avvalorata ulteriormente la scelta di focalizzare questo studio su due aspetti liminari e ibridi quali le sirene e le traduzioni: se le prime rappresentano in un certo senso la sintesi figurativa del binomio empedocleo appena delineato, la traduzione, invece, in quanto strumento di contatto, si riallaccia alla sua funzione di dialogo consentendo alle due poetiche una prolifica contaminazione. Il Mediterraneo, in ultima analisi, quale culla delle due lingue-culture in gioco e origine del mito delle sirene di cui si riproduce il canto, sembrerebbe costituire lo sfondo ideale da cui inquadrare gli elementi presi in esame. Al di là di queste osservazioni relative alla forma mentis dei due autori, è bene specificare come questa collaborazione intellettuale mantenga in ogni caso attivo anche un proprio sostrato concreto, quello della Roma degli anni Sessanta, entro cui si svolse parte dell'attività creativa di entrambi.

2.1 PRIMO INCONTRO E NASCITA DI UN'AMICIZIA

Il primo incontro reale tra il traduttore e il poeta tradotto sembra essersi svolto all'insegna del viaggio: di fatto, con motivazioni diverse, entrambi avevano lasciato la propria terra, per poi ritrovarsi in uno spazio bagnato da quello stesso Mediterraneo che fa da cornice ai loro versi e ne favorisce lo scambio. Più precisamente, i due si conoscono finalmente di persona in Italia, centro geografico dell'intero bacino, in cui il connubio tra terra e mare, ovvero i due poli della prima raccolta albertiana, *Marinero en tierra* (1924),¹⁷ sembra essere la nota prevalente a livello paesaggistico. Prima ancora del rapporto umano, dunque, tra i due poeti si innesca una vera e propria "affinità elettiva" attraverso l'immaginario poetico: leggendo i testi del poeta spagnolo, il traduttore sente palpitar il suo stesso legame ambivalente con la natura pugliese, la contraddittoria condizione umana che riguarda qualsiasi Sud. Non a caso, dunque, il primo contatto verbale tra i due ha per oggetto proprio il tentativo di materializzare questa congenialità per mezzo della traduzione: in effetti, nella prima lettera inviata ad Alberti il 3 settembre 1959, Bodini chiede l'autorizzazione a realizzare alcune versioni dei suoi componimenti per *I poeti surrealisti spagnoli*,¹⁸ invitando l'autore a ricostruire il percorso

¹⁶ Che il Sud dei due poeti corrisponda a un unico spazio mediterraneo visto da due diverse angolazioni lo conferma lo stesso Alberti: «Mucho tenía Vittorio de andaluz. Y de la cal de su ensalzado y áspero Sur italiano, de sus encalados y rutilantes pueblos, pertenecientes como los andaluces a esa civilización mediterránea de lo blanco y azul, de los olivos y viñedos, le vino su hermandad, su identificación con nosotros, poetas del sur, arábigoandaluces, sino que en Bodini la visión de ese Sur más crítica y amarga que la nuestra de antes de la guerra civil, consciente él ya de las condiciones dramáticas en que por allí se vive» RAFAEL ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini, 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 E DONATO VALLI, Galatina (LE), Congedo Editore, 1984, p. 613.

¹⁷ R. ALBERTI, *Marinero en tierra. Poesías* (1924), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

¹⁸ VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

delle sue letture e dei suoi contatti con il surrealismo francese.¹⁹ Al di là della prima corrispondenza epistolare, tuttavia, non sembra sussistere una versione univoca riguardo al momento in cui ebbe luogo la conoscenza effettiva tra i due, poiché per Bodini il primo incontro in un albergo di Milano nel 1962 racchiudeva già in potenza tutti i presupposti di un'amicizia futura; mentre Alberti si sofferma, un paio di anni dopo, sulla già ricordata festa del 1964 in occasione della comparsa dell'antologia bodiniana delle sue *Poesie*,²⁰ definendola «inolvidable encuentro. Inicio de una verdadera amistad». ²¹ In particolare, per il poeta leccese l'emozione del primo dialogo faccia a faccia con l'autore di *Sobre los ángeles* è tale da dover essere riversata in un articolo dal titolo *Incontro con Rafael Alberti*,²² pubblicato sulla rivista «Il Mondo» nel gennaio di quello stesso anno. Ciò che colpisce maggiormente in questo scritto è come il mare costituisca ancora una volta il canale privilegiato della comunicazione e dello scambio:

dicevo fra me e me: è il mare di Alberti, come avrei detto è il cane di Alberti, o il giardino, la casa, la pantofola di Alberti. A volte ero contento d'esser là, e di vedere almeno il suo mare, non avendo potuto conoscer lui, altre volte mi vergognavo del mio losco pellegrinaggio e avrei voluto chiedergli scusa della mia degradata versione. Sì, compravo pianoforti e pensavo a Marinero en tierra.²³

L'identificazione tra Alberti e l'elemento equoreo è resa possibile dal forte impulso creativo che egli riceve dal dato vissuto e rievocato: Bodini sembra cogliere fino in fondo il radicamento del *canto* dell'amico poeta nella baia di Cadice in parte anche grazie al suo stesso vincolo con la regione del Salento. Tale profonda connessione con i luoghi della poesia prosegue inalterata anche nel nuovo polimorfo contesto romano, a partire dal quale va ricostruita la relazione tra i due, non solo a livello umano, ma anche letterario-immaginario. Infatti, l'ultima fase della vita di Bodini ha inizio proprio nel 1960 con il trasferimento a Roma, circa tre anni prima dell'arrivo degli Alberti in via Monserrato 20, presso «la casa de la amistad»,²⁴ nel vecchio quartiere spagnolo. Poco più tardi, nel 1965, gli Alberti si spostano nel cuore di Trastevere, in via Garibaldi 88, in una casa talmente frequentata da intellettuali, pittori e

¹⁹ Cfr. LAURA DOLFI (a cura di), *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015, p. 22.

²⁰ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit.

²¹ R. ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, cit., p. 612.

²² VITTORIO BODINI, *Incontro con Rafael Alberti*, in ID., *I fiori e le spade: scritti civili (1931-1968)*, a cura di FABIO GRASSI, Lecce, Edizioni Milella, 1984, pp. 243-248.

²³ Ivi, p. 245.

²⁴ Così María Teresa León aveva soprannominato il suo primo appartamento romano per la grande affluenza di intellettuali e personalità di spicco che vi si riunivano, generando un ambiente confidenziale e collaborativo: «llaman a la puerta de esta casa nuestra de Roma personas que son como sueños que regresan. [...] Los vemos por vez primera, pero son ya conocidos nuestros, gentes de España» MARÍA TERESA LEÓN, *Memoria de la melancolía*, Barcellona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 40.

artisti da essere considerata «la vera ambasciata di Spagna in Roma».²⁵ Effettivamente, nei primi anni Cinquanta, la capitale iniziava a configurarsi come il motore unificante della ripresa culturale in Italia anche grazie alle numerose proposte artistico-letterarie che era in grado di offrire, quasi a coronamento del *boom* economico ormai diffuso su scala nazionale. In breve, senza contare chi si trovava lì solo di passaggio, la maggior parte dei cineasti, degli scrittori e dei pittori più in voga risiedeva nella città eterna, contribuendo così a quella vivacità rimasta iconica nell'immaginario collettivo. Proprio in questo clima si consolidò l'amicizia tra i due poeti, crescendo in profondità ad ogni nuova passeggiata notturna e naufragando nella confidenza privata di fronte ai bicchieri di uno dei tanti bar del posto. Tra l'altro, la dissacrante atmosfera trasteverina, scomposta, incorniciata dai miagolii dei gatti e dalle sozzure dei vicoli, diede anche forma alle due raccolte, *Metamor* di Bodini e *Roma, peligro para caminantes* di Alberti, con cui poi ciascuno ha consegnato la propria versione della Roma di quegli anni. Non stupisce, dunque, che una delle più riuscite traduzioni bodiniane dei testi dell'amico coincida con l'ultima opera, di cui conosceva in prima persona le premesse, i luoghi reali da cui prese spunto e le esperienze esistenziali che vi confluirono. Di fatto, sembrerebbe che ognuno cercasse nell'alterità quel tanto di identificazione necessaria a proseguirne il *canto*, una sorta di assimilazione minima del diverso che ne sancisce in qualche modo l'irriducibilità: sul versante culturale, ad esempio, così come il poeta leccese si dichiarava «quasi spagnolo»²⁶ guardando all'orizzonte iberico attraverso una macroproiezione del suo Salento, Alberti rivelava «anch'io me ne verrò qui, dopo che avrò terminato i miei contratti in Argentina. Io sono un po' italiano, come sa, e poi la gente qui è come da noi»,²⁷ nella speranza di ritrovare qualcosa della sua regione nel vivace caos romano, «più vicino, più immerso nel chiarore mediterraneo, più prossimo in spirito ai litorali spagnoli, alle coste andaluse».²⁸ Ugualmente, nell'ambito della traduzione, ciascuno sembra prediligere i propri stilemi, quando non direttamente i propri interessi tematici, al punto tale che la selezione dei testi da tradurre avveniva a seconda della comunanza «emotiva» percepita in ognuno di essi. In particolare, l'esperienza traduttiva dei testi di Bodini da parte di Alberti appare piuttosto circoscritta,²⁹ ma comunque ispirata dalla sua specifica predisposizione alla costruzione del verso, tanto da poter essere

²⁵ IGNAZIO DELOGU, *Rafael Alberti: italiano, romano e anticolano*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VII (2010), p. 250.

²⁶ VITTORIO BODINI, *Madrileno a Madrid*, in ID., *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE, Nardò, Besa, 2013, p. 102.

²⁷ V. BODINI, *Incontro con Rafael Alberti*, cit., p. 248.

²⁸ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, trad. it. di LORETTA FRATTALE, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012, p. 207.

²⁹ Benché lo stesso Alberti ci informi del suo tentativo di tradurre l'intera raccolta bodiniana *Metamor* («Vittorio [...] veniva a verme muchas noches [...] para ayudarme a traducir con él al español su penúltimo libro, *Metamor*, en el que ya anda latente el oscuro comienzo de su agonía» R. ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, cit., p. 614.), non ci è giunta che un'esigua testimonianza di quel lavoro grazie alla rivista «Poesía española», diretta dal poeta José García Nieto, sulla quale apparvero nel 1967 (dunque, nello stesso anno di pubblicazione dell'originale) le versioni con testo a fronte dei componimenti *Innesto 13* e *Night III* (Cfr. RAFAEL ALBERTI, *Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti*, in «Poesía Española», n. 179 (1967), pp. 1-2).

ricondotta direttamente alla sua orbita creativa. Allo stesso modo, come vedremo, le versioni bodiniane sembrano rispondere a una logica interna coerente con le poesie “in proprio” del traduttore, fino a diventare parte del suo *canto*, creazione a tutti gli effetti.

3. VITTORIO BODINI TRADUCE RAFAEL ALBERTI. ALCUNE VICENDE EDITORIALI

Come è stato ormai diffusamente evidenziato dalla critica,³⁰ Rafael Alberti è di fatto l'autore che Bodini ha tradotto di più: dopo un primo tentativo realizzato con la celebre antologia de *I poeti surrealisti spagnoli*,³¹ in cui viene inserita per intero la sua *Degli angeli* assieme alle opere di altri suoi compagni di generazione, il primo volume pubblicato e dedicato interamente al poeta andaluso corrisponde proprio alla già menzionata antologia *Poesie*, seguita poi da una riedizione autonoma di *Degli angeli*³² e dalle altre raccolte singole *Il poeta nella strada*³³ e *Roma, pericolo per i viandanti*.³⁴ Tuttavia, data l'ampiezza dell'arco temporale delle opere a cui attingere per la realizzazione dell'antologia, possiamo senza dubbio definire quest'ultima come il lavoro più rappresentativo, soprattutto a livello critico, dei gusti e delle preferenze del traduttore. Inoltre, questo testo non ha soltanto il merito di aver definitivamente consacrato la relazione personale tra i due poeti, ma anche quello di aver svolto la funzione di tramite per la seconda edizione della raccolta bodiniana *La luna dei Borboni*³⁵ presso Mondadori. Infatti, dal carteggio con Vittorio Sereni,³⁶ all'epoca direttore letterario della casa editrice milanese nonché curatore della collana di poesia «Lo specchio», emerge come il progetto dell'antologia albertiana sia stato un espediente suggerito dal poeta luinese per accelerare le lunghe tempistiche dell'*iter* editoriale previsto per i “nuovi autori”. Non che Bodini non avesse alle spalle una consolidata esperienza di poe-

³⁰ Su Bodini traduttore, si vedano: ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, in *Studi Ispanici*, vol. II, a cura di LAURA DOLFI, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 283-331; ANNA DOLFI, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di EAD., Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 389-411; NANCY DE BENEDETTO, INES RAVASINI (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015; GIOVANNI ALBERTOCCHI, *Vittorio Bodini, “un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial”*, in «Quaderns d'Italià», 24 (2019), pp. 161-174.

³¹ V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, cit.

³² RAFAEL ALBERTI, *Sobre los ángeles*, prima ed. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966.

³³ RAFAEL ALBERTI, *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965 (Selección con un poema de Pablo Neruda)*, prima ed. Parigi, Editions de la Librairie de Globe, 1966, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1969.

³⁴ RAFAEL ALBERTI, *Roma, peligro para caminantes*, prima ed. Mérida (México), Joaquín Mortiz, 1968, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Roma, pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1972.

³⁵ Si tratta del volume *La luna dei Borboni e altre poesie* edito nella collana «Lo specchio» nel 1962.

³⁶ VITTORIO BODINI, VITTORIO SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di SIMONE GIORGINO, Nardò, Besa, 2016. Si rimanda in particolare alle pagine 13-18 e 22-24 dell'introduzione per eventuali approfondimenti sul parallelismo tra la vicenda editoriale dell'antologia albertiana e quella del volume *La luna dei Borboni e altre poesie*.

sia e traduzione; anzi, il suo nome era già noto in casa Einaudi soprattutto in ambito traduttivo, ma all'epoca vantare la presenza del proprio nome nella famosa collana equivaleva a ottenere una visibilità a livello nazionale, che non veniva di certo conferita a coloro che non avessero mai collaborato prima con la Mondadori. Benché il poeta leccese, ormai da anni in corrispondenza con Sereni, confidasse nella mediazione dell'amico per la pubblicazione di un volume organico delle sue poesie,³⁷ è evidente che il direttore della collana, per giunta appena insediato, non poteva in nessun modo scavalcare le procedure in vigore per favorirlo. Tuttavia, riuscì ad accorciare i tempi prestabiliti offrendo a Bodini un contratto come traduttore nel 1961: in questo modo, il nome dell'autore non sarebbe stato più nuovo per la casa editrice e quindi la prassi da seguire per la pubblicazione delle sue poesie sarebbe stata più snella. L'incarico dell'antologia è dunque un'idea del direttore letterario che, entusiasta delle versioni bodiniane di Salinas,³⁸ chiede esplicitamente all'amico una silloge da Rafael Alberti. Il lavoro procede lentamente e una volta ultimato, nel gennaio del 1963, supera di almeno 120 pagine le dimensioni standard dei volumi della collana: inizialmente, su invito dello stesso Sereni, si pensa di incorporare alcune poesie di *Ballate e canzoni del Paraná* in un volume a sé, per la collana «Biblioteca delle Silerchie» del Saggiatore,³⁹ ma successivamente la richiesta da parte del traduttore di un ulteriore compenso per il nuovo libro fa naufragare irrevocabilmente la proposta e l'antologia viene ridotta in base ad altri criteri. Di conseguenza, la sua struttura attuale è il frutto di una scrematura per cui sono rimaste ventisette poesie da *Marinero en tierra* (1924), venti da *La amante* (1925), cinque da *El alba del albeli* (1925-1926), quattro da *Cal y canto* (1926-1927), ventidue da *Sobre los ángeles* (1927-1928), solo una da *Sermones y moradas* (1929-1930), tre da *El poeta en la calle* (1931-1935), nove da *De un momento a otro* (1934-1939), tre da *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), due da *Pleamar* (1942-1944), sei da *Poemas de punta del Este* (1948-1956), nove da *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), tre da *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), due da *Ora marítima* (1953), trentacinque da *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) e tre da *La primavera de los pueblos* (1955-1957). Emerge così il carattere *metamorfico* di questo stesso volume, in parte tratto dall'opera albertiana e in parte risultante dal compromesso tra le scelte del traduttore e le esigenze editoriali del momento, trattandosi di un genere -quello dell'antologia- che per sua stessa natura è incline ad accogliere in sé le istanze opposte e dialoganti del traduttore e dell'autore tradotto. Seguendo l'assetto della nostra ricerca, tuttavia, ci concentreremo

³⁷ L'idea di un libro unitario sorge dalla volontà di riscattare la propria poesia dalla scarsa diffusione che aveva avuto con le due raccolte precedenti, *La luna dei Borboni* (VITTORIO BODINI, *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952) e *Dopo la luna* (VITTORIO BODINI, *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956), pubblicate da piccoli editori e in poche copie, ossia delle opere pressoché "clandestine".

³⁸ PEDRO SALINAS, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958.

³⁹ Di questa proposta e dell'insoddisfazione di Bodini al riguardo ci è rimasta traccia anche grazie a una lettera che il poeta inviò all'amico Macri il 5 Novembre del 1963: «Alberti è un altro problema. Dice Sereni che è troppo grosso per lo "Specchio", e mi propongono di staccarne 120 pagine per un libretto nelle "Silerchie". Ma come? I scelta? Il scelta? È una stupidaggine. Io gli proporrò o di eliminare un centinaio di pagine oppure di fare a parte le bellissime *Ballate e canzoni del Paraná*, ma una parte ripetendola nei due libri, per non impoverirne l'antologia» VITTORIO BODINI, ORESTE MACRI, *In quella turbata trasparenza*. *Un epistolario. 1940-1970*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni Editore, 2016, p. 426.

per lo più sulla prima prova letteraria di Rafael Alberti, ossia *Marinero en tierra*, non solo per una questione quantitativa (è di fatto una delle raccolte da cui è stato estrapolato il maggior numero di poesie), ma anche perché, in conseguenza del suo tema centrale, in essa si concentrano le immagini idealizzate delle sirene, icona di quell'alterità che ci accingiamo ad indagare.

4. SIRENE E TRADUZIONI ALLA LUCE DELL'ALTERITÀ

La scelta di incentrare il presente studio sulle figure simboliche e polisemiche delle sirene è dettata dalla volontà di verificare la loro reazione a contatto con un vero e proprio “catalizzatore” di una diversità poetica quale la traduzione lirica. Si tratta, in pratica, di osservare la variazione di un fenomeno per mezzo di una lente di ingrandimento che consenta di amplificare certi meccanismi grazie al germe che in parte contiene già al suo interno. In effetti, a partire dalla loro stessa conformazione fisica, le sirene ritraggono la complicata conciliazione degli opposti finanche sul piano visivo, da cui è possibile scorgere l'interazione tra quegli elementi -mare e terra- che abbiamo individuato come sintesi e punto d'incontro tra le poetiche del poeta tradotto e del traduttore. Inoltrandoci nel territorio del testo di partenza, queste figure mitiche ci appaiono come emblemi di un ritorno immaginativo alla baia di Cadice che, come si è detto prima, si consuma nella sua assenza: per supplire al distacco fisico da quel mondo marino, esso viene trasfigurato dalla terra in cui si trova realmente il poeta, il quale descrive quindi un oceano antropizzato tra giardini, strade e perfino chiese sottomarine.⁴⁰ Ecco che una «sirenita», come vedremo, può essere descritta come una «hortelana»,⁴¹ dissimulando la sua natura come se il suo stesso universo avesse acquisito il volto del polo opposto -quello terrestre- in virtù della nuova vicinanza spaziale del poeta rispetto ad esso. Tra l'altro, tale *ibridismo* o, se vogliamo, tale *metamorfosi* alla luce dell'alterità trascende l'appartenenza a una determinata categoria naturale per riverberarsi nella duplicità insita nel genere stesso della sirena: il suo essere metà donna e metà animale la rende un essere totalmente “altro” dalla voce dell'io lirico, oltre a rafforzare il secolare pregiudizio sessista per cui il femminile viene associato all'istinto, alla carnalità e alla perdita di controllo provocata, in questo caso, dalla tentazione del *canto* e dall'ignoto cui esso conduce. In fin dei conti, si tratta di uno stereotipo ancor più radicato all'interno della simbologia marina, femminile per definizione, secondo cui, grazie alla sua mobilità, l'acqua può essere archetipicamente ricondotta all'inconscio, alla sfera emozionale, nonché al mistero della nascita -e, dunque, alla maternità- che tale elemento veicola. Ciò contribuirebbe a spiegare in parte le modalità con cui la sirena nel suo essere al contempo una figura ammaliatrice e perturbante è in grado di conservare l'ambivalenza del suo stesso ambiente, il mare, inquieto movimento perpetuo e lunare, oltre che origine del creato. Effettivamente, in quanto *mostro* (da *monstrum*, fenomeno inspiegabile, fuo-

⁴⁰ In *Marinero en tierra*, non è raro, infatti, imbattersi in sintagmi come: «¡Campanita de iglesia submarina,» (RAFAEL ALBERTI, *Triduo de alba, I. Día de coronación*, in *Marinero en tierra. Poesías* (1924), cit. p. 171) o «huertos submarinos» (RAFAEL ALBERTI, *Branquias quisiera tener*, in *ivi*, p. 137).

⁴¹ *Ivi*, p. 140.

ri dall'ordine precostituito),⁴² al pari delle numerose icone femminili e zoomorfe che popolano l'immaginario letterario mediterraneo, le sirene si configurano come entità mutevoli e per certi versi indefinite al punto da incarnare, sulla base delle esigenze del testo, ora quel desiderio di varcare qualsiasi limite che si prova di fronte al sovvertimento dell'ordine naturale delle cose, ora l'inquietudine che questa stessa pulsione comporta. Il loro *canto*, dunque, costituisce il motore che alimenta lo slancio di chi le ascolta verso l'apertura al diverso e ai rischi di cui si fa carico al fine di godere dell'arricchimento dato dal contatto con l'alterità. A tal proposito, passando al campo della traduzione poetica, appare abbastanza significativa la scelta del traduttore di omettere dalla selezione quei pochissimi testi in cui l'autore insiste sugli aspetti negativi delle sirene, circoscrivendo, seppur con rarissime eccezioni,⁴³ la loro valenza positiva di muse ispiratrici e icone di un mondo ideale. Si tratta, forse, di una conseguenza diretta della sua interpretazione di queste creature mitiche e del testo nel suo insieme, resa esplicita dalle soluzioni traduttive adottate. In questo senso, è il caso di guardare alle sirene nella prospettiva di una metafora della traduzione poetica stessa, da sempre interrelata, quando non pregiudicata, da quei concetti di *ibridismo*, *metamorfosi* e *canto* che abbiamo in precedenza definito come il filo conduttore del nostro parallelismo. In effetti, come testimonia la sua breve storia teorica,⁴⁴ al pari dell'universo femminile anche la traduzione è stata spesso svalutata e accusata di inadeguatezza a riprodurre il *canto*, appunto, racchiuso in quell'intricato connubio di suono e senso possibile a quanto pare solo nella lingua di partenza. Nel corso dei secoli, di fatto, essa è stata considerata dapprima come una *metamorfosi* dell'originale, un'appendice vincolata, dipendente e subordinata da valutare soltanto in relazione al testo di partenza, per poi raggiungere la dimensione *ibrida* di testo autonomo, coesistente e parallelo, a metà tra resa fedele e creazione libera, fermo restando la sua peculiare e intrinseca diversità di "genere". In poche parole, allo stesso modo delle sirene, anche le traduzioni potrebbero essere collocate in quello spazio liminare che interseca la loro essenza fino a decretare l'alterità della loro stessa natura: pur essendo donne e pesci contemporaneamente, le sirene finiscono per non essere ascrivibili a nessuna delle due categorie, così come le traduzioni rifuggono dalla pura imitazione della fonte

⁴² A proposito delle donne "mostro" nella cultura greca, culla di quella mediterranea a cui rimandiamo, si veda, ad esempio, MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ BLANCO, *Las mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega*, in *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, a cura di ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, LUIS UNCETA GÓMEZ, Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2011.

⁴³ Nella selezione bodiniana, l'unica occorrenza in cui di fatto la sirena sembra manifestare i suoi tratti ostili si trova nella poesia *Barco carbonero* (in traduzione, *Nave carboniera*): in particolare, nel verso «*La sirena no le quiere*» → «La sirena non la vuole» (pp. 38-39), l'originale mantiene una certa ambiguità semantica per cui la sirena potrebbe non amare e/o non volere sia il marinaio sia la nave, mentre il traduttore sposta evidentemente il *focus* sulla barca, smussando dunque la negatività del personaggio e confermando così la nostra ipotesi.

⁴⁴ Per un panorama aggiornato di carattere storico e teorico sulla traduzione, tra i molti studi e manuali pubblicati, si vedano, ad esempio: RAFFAELLA BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015; JEREMY MUNDAY, *Introducing Translation Studies*, New York-Londra, Routledge, 2001, trad. it. di CHIARA BUCARIA, *Manuale di studi sulla traduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012; ALESSANDRA CALVANI, *Traduzioni e traduttori: Gli specchi dell'originale*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012; BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Terza edizione, Milano, Hoepli, 2011; MASSIMILIANO MORINI, *La traduzione: teoria, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007; VIRGILIO MOYA JIMÉNEZ, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

o dalla creazione *tout court* per configurarsi come testo totalmente “altro” e di eguale dignità. Al di là di tali simmetrie concettuali, nella fattispecie del nostro lavoro colpisce senza dubbio la modalità con cui tale alterità è stata declinata nella versione italiana: l’opera albertiana in sé funziona da “sirena” nel suo essere spunto creativo e ispiratore per Bodini, il quale, una volta *incantato*, appunto, si scosta dall’originale per dare vita a un’altra opera, *ibrida* nell’autorialità e nelle trame della lingua -come del resto lo è sempre la traduzione poetica-, ma comunque a sua volta *canto* lirico, potenziale punto di partenza per una nuova riscrittura o ritraduzione, stimolo di quell’alterità che spesso si rivela produttiva nel suo stesso farsi “altro” da sé.

5. QUALCHE ESEMPIO TESTUALE

Entrando ora nel merito delle occorrenze testuali in cui compaiono le sirene e delle relative traduzioni, occorre precisare che l’ibridismo di queste creature mitologiche fa sì che anche generici riferimenti alle figure femminili possano poi essere letti, alla luce del contesto e del co-testo, come impliciti richiami al mondo marino che popola l’opera albertiana e, in modo particolare, la raccolta *Marinero en tierra*. In pratica, tutte le donne che compaiono nei versi dell’antologia possono in realtà essere considerate sirene sia per la funzione ambivalente che svolgono sia per l’orizzonte equoreo entro cui sono racchiuse. Il nostro discorso si riconduce così, quasi automaticamente, alle modalità con cui l’elemento femminile affiora nelle poesie -e, quindi, nelle traduzioni- nei panni del diverso e, di conseguenza, di ciò che è in grado di suscitare attrazione e repulsione allo stesso tempo. Non a caso, dunque, il primo esempio in cui incorriamo seguendo la scansione dell’antologia riguarda proprio una sorta di “reificazione” delle sirene, oggetto del tentativo di conquista da parte di quel marinaio che rappresenta il punto di vista dominante della raccolta:

«*cazador de sirenas*» → «cacciatore di sirene». ⁴⁵

Quella che all’apparenza sembrerebbe una semplice traduzione letterale cela al suo interno una specifica interpretazione che, in un certo senso, limita la polisemia dell’originale: rimanendo nell’ambito delle differenze prospettiche, mentre nello spagnolo colloquiale, secondo quanto indica il DRAE, il termine “*cazador*” potrebbe anche indicare una persona che ne persuade un’altra a condividere la sua opinione, sottintendendo un addomesticamento dell’alterità della sirena da parte del marinaio; al contrario, in italiano il lemma risulta essere meno sfumato al punto da alludere quasi inequivocabilmente all’idea della caccia, che pure era compresa nel testo di partenza, spostando così l’accento tutt’al più sul lato animale di questa creatura. Ancor più ambiguo, ma comunque coerente con la nostra premessa, sembra essere il caso di *Caterina Alberti italo-andalusa*,⁴⁶ “ibrida” finanche nelle origini declamate nel titolo, la quale, pur essendo un’antenata del poeta, vive nel mare come una sirena, conservando tratti tipici delle due sfere entro cui si dibatte. Ciò che attira la nostra attenzione, tuttavia, è senza dubbio l’«addizione», per

⁴⁵ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit., pp. 4-5.

⁴⁶ Ivi, p. II.

dirla con Giuseppe Sansone,⁴⁷ da parte del traduttore di due aggettivi («dolce» e «bella») assenti nel testo di partenza, ma che rimandano all'iconografia idealizzata di solito associata alle donne:

«*y arena de los puertos submarinos.* ||» → «dolce sabbia di golfi sotto i mari. ||»;

«*la que fue flor y norte de mis lares | y honor de los claveles gongorinos.* ||» → «bella come i garofani di Góngora, | lei che fu fiore e bussola ai miei lari. ||».

Entrambi gli attributi, infatti, fanno eco a un immaginario consolidato per cui la dolcezza e la bellezza sarebbero due caratteristiche che identificano il femminile, e ancor più le sirene, fino a spingere il traduttore ad inserire cenni della loro presenza laddove invece il testo originale insiste per lo più sulle similitudini e sulle metafore con cui il personaggio viene connotato all'interno del discorso poetico. Si tratta di una scelta che rivela le tendenze ideologiche e le idiosincrasie della lirica italiana del tempo e, più nello specifico, l'atteggiamento bodiniano per cui, in una versione globalmente aderente alla fonte, si percepisce in ogni caso l'esigenza di "personalizzare" in qualche modo il testo. Inoltre, in quanto stimolo del desiderio maschile, le donne-sirene quasi sempre vengono descritte come compagne e amanti del marinaio in questione, come ad esempio in:

«*Mi novia vive en el mar*» → «La sposa mia vive nel mare»;

«[...] *novia mía, persiguiendo, | tú conmigo, | mariposas de la mar!* ||»
→ «[...] bambina mia, inseguiamo, | tu ed io, | le farfalle del mare. ||»;

«*La galga del río Duero, | mi amiga, | ¡qué bien ladra!* ||» → «La cagna del fiume Duero, | amante mia, | come latra bene! ||».⁴⁸

È evidente, tuttavia, come anche in questo frangente i cambiamenti operati siano orientati verso il contesto d'arrivo: il concetto di "sposa" rientra più in un orizzonte di ruoli e istituzioni socialmente accettati, che non nelle relazioni "clandestine" e "altre" il più delle volte evocate dalle sirene; lo stesso dicasi per l'infantilizzazione del secondo caso («bambina mia»), che tanto riecheggia certi testi della canzone italiana di quegli anni, oltre a richiamare in parte l'idea della «*sirenita*»⁴⁹ che Bodini restituisce altrove con lo stesso suffisso diminutivo («sirenetta», appunto). Per non parlare poi dell'inciso nell'ultimo verso riportato, che nell'originale poteva essere letto sia come apposizione sia come vocativo a un'ignota interlocutrice, mentre in traduzione la resa di «*amiga*» con «amante» lascia intravedere la presenza di un'altra donna-sirena a cui si rivolge il poeta. All'opposto, nel caso di un'altra figura

⁴⁷ GIUSEPPE SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 13-28.

⁴⁸ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit, rispettivamente pp. 30-31, 150-151, 82-83.

⁴⁹ Ivi, pp. II-III.

legata alle acque, la barcaiola («*Tu marido, mi barquera*» → «Tuo marito, barcaiola»);⁵⁰ l'omissione del possessivo sembrerebbe contraddire la tendenza appena delineata: quella che a prima vista appare come una scelta concettuale dovuta forse all'intervento del marito risponde in realtà ad esigenze metriche, a conferma di un'attenzione formale per cui la traduzione rientra a pieno nella sfera creativa. Degni di nota, infine, i passaggi in cui la dicotomia terra/mare che abbiamo precedentemente individuato come cifra del rapporto tra le poetiche dei due autori sembra insinuarsi nella simbologia marina delle sirene fino a istillare un'ulteriore *metamorfosi* della loro figura: esse si presentano spesso come coltivatrici quasi bucoliche di un immaginario orto sottomarino, senza per questo rinunciare alla propria fisionomia di creature acquatiche,

«[...] *en una huerta del mar, | contigo, hortelana mía!*||» → «[...] in un orto del mare, | con te, ortolana mia. ||»;

«[...] *súbeme el cielo | de los peces y, en tu anzuelo, | mi hortelanita del mar.* ||» → «[...] portami su | il cielo dei pesci, e al tuo amo | la mia ortolanina del mare. ||».⁵¹

In questi ultimi versi citati, la scelta di tradurre «*hortelana*» con «ortolana» invece del più comune “contadina” sembra essere dettata dal suono, da una volontà quasi ostentata di aderire al tessuto fonico del testo fino a sfociare in veri e propri calchi che, oltre ad identificare lo stile traduttivo bodiniano, costituiscono il limite della lingua dell'Altro entro il quale dispiegare la propria libertà creativa. Effettivamente, tale termine in spagnolo non definisce soltanto una persona che lavora la terra, ma anche la moglie dell'ortolano, mentre in italiano il vocabolo al femminile suona abbastanza desueto -così come la voce al maschile è comunque poco usata per designare chi coltiva l'orto-, tanto da suggerire ipotetici richiami intertestuali (primo fra tutti, ovviamente, Dante Alighieri).⁵² Soprattutto la forma diminutiva «ortolanina» lascia trasparire il sincretismo operato in traduzione: non importa l'effetto straniante ottenuto, quanto il riuscire a mantenere il piede in due staffe, l'imitazione e la creazione, anche partendo dalla sostanza linguistica dell'Altro per poi immergerla nella propria. Detto altrimenti, tale ampliamento dell'iconografia tradizionale delle sirene da parte di Alberti trova il suo corrispettivo nel meccanismo di traduzione selezionato da Bodini: il testo italiano è *ibrido* nel suo conservare tracce cospicue dell'originale pur propendendo verso il pubblico d'arrivo, così come le sirene albertiane restano donne dell'acqua e della terra, sebbene sembrino riprodurre consuetudini terrestri all'interno del loro *habitat* acquatico, avvicinandosi così all'universo dell'io lirico che le descrive.

⁵⁰ Ivi, pp. 74-75.

⁵¹ Ivi, rispettivamente pp. 32-33, 46-47.

⁵² Nel XXVI canto del Paradiso, Dante definisce il mondo quale «orto de l'ortolano eterno».

6. UNO SGUARDO CONCLUSIVO

Alla luce di quanto detto fin qui, l'ipotesi di una relazione analogica tra sirene e traduzioni improntata sui concetti di *ibridismo*, *metamorfosi* e *canto* può essere confermata sul piano esistenziale e testuale del *case study* in esame: non si tratta di un semplice parallelismo teorico, ma di un coinvolgimento diretto di queste creature mitologiche nelle vesti di personaggi letterari e delle versioni poetiche in un'ottica creativa in cui rientrano anche gli "agenti" del meccanismo traduttivo stesso. In primo luogo, abbiamo visto, l'*ibridismo* incarnato già dall'immagine classica della sirena sembra complicarsi nel suo riflettersi sugli elementi che sintetizzano le poetiche personali del traduttore e dell'autore (terra e mare), in un Mediterraneo conciliatore che li comprende entrambi tanto a livello paesaggistico-naturale quanto sul fronte linguistico-culturale entro cui lo scambio traduttivo e il mito stesso delle sirene hanno preso forma. L'*ibridismo*, inoltre, non riguarda esclusivamente le coordinate di riferimento dei testi: esso si incunea in una relazione personale tra poeta tradotto e poeta traduttore, una relazione fatta di condivisione esperienziale, in cui il progetto dell'antologia assolve a una specifica funzione, ossia quella di documentare un dialogo reale, umano e, di conseguenza, prolifico. In particolare, tale convivialità si evince dalla struttura stessa dell'opera -un'antologia con testo a fronte- in cui di volta in volta i due componimenti, le due lingue, dividono visibilmente lo spazio come avviene per i rispettivi elementi naturali, acqua e terra, sul corpo della sirena. Tra l'altro, *ibride* appaiono anche le istanze della traduzione, riconducibili il più delle volte alla poetica bodiniana o alla sfera della sua creatività che non a comprovate esigenze linguistiche: seppur in proporzioni diverse, il testo si sviluppa comunque nelle direzioni del contesto d'arrivo e di quello di partenza, contaminandoli entrambi in maniera fruttuosa. A questo punto, la *metamorfosi* testuale attraverso cui viene riprodotto il *canto* corrisponde a un'operazione necessaria alla prosecuzione della vita dell'opera: solo attraverso il cambiamento, i versi possono continuare a comunicare, sospinti anche dall'apporto poetico del traduttore. La stessa evoluzione metamorfica investe le sirene: ogni qual volta esse vengono reinterpretate, la loro plurivalenza simbolica ne risulta arricchita di nuove sfumature che si riverberano, come è ovvio, anche sul macrotesto dell'autore. Infine, così come il *canto* della sirena è in grado di trasportare l'ascoltatore in una dimensione "altra", allo stesso modo la voce di Rafael Alberti ha ispirato quella di Vittorio Bodini fino a condurlo oltre il limite, oltre il noto della propria lingua, in quella sfida continua che consiste nel mantenere il *tono* mutando gli strumenti a disposizione. Ebbene, il traduttore dà vita a un nuovo *canto*, a una creazione in cui si rintracciano caratteristiche proprie della sua scrittura e della sua *forma mentis*, proseguendo così il gioco metamorfico di una poesia che resta tale pur facendosi altro da sé. Ed è proprio l'alterità, in conclusione, il cardine attorno a cui ruotano i concetti appena descritti e il presupposto stesso per la riproduzione del *canto*: il diverso da sé costituisce uno stimolo a prescindere dalla forma assunta, la fonte di ispirazione per ogni prodotto artistico. In Alberti, infatti, le sirene sorgono da un misto di fascinazione e nostalgia da descrivere al lettore come un ideale vitalistico che, in fondo, ben esemplifica la contraddittoria dinamica alterità-identità delle traduzioni: il tentativo bodiniano consiste, in ultima analisi, nel prestare la propria voce al *canto* altrui mentre esso stesso evolve in un'altra creatura *ibrida* nel multiforme panorama della creazione artistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTI, RAFAEL, *Poesie*, trad. di VITTORIO BODINI, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1964.
- ID., *Sobre los ángeles*, prima ed. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti*, in «Poesía Española», n. 179 (1967), pp. 1-2.
- ID., *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965 (Selección con un poema de Pablo Neruda)*, prima ed. Parigi, Editions de la Librairie de Globe, 1966, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1969.
- ID., *Roma, peligro para caminantes*, prima ed. Mérida (México), Joaquín Mortiz, 1968, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Roma, pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1972.
- ID., *En el homenaje a Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini, 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 E DONATO VALLI, Galatina (LE), Congedo Editore, 1984.
- ID., *Marinero en tierra. Poesías (1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- ID., *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, trad. it. di LORETTA FRATTALE, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012.
- ALBERTOCCHI, GIOVANNI, *Vittorio Bodini, "un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial"*, in «Quaderns d'Italia», 24 (2019), pp. 161-174.
- BERTAZZOLI, RAFFAELLA, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015.
- BETTINI, MAURIZIO, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Milano, Mondadori, 2008.
- BODINI, VITTORIO, *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.
- ID., *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956.
- ID., *La luna dei Borboni e altre poesie*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1962.
- ID., *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.
- ID., *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di ORESTE MACRÌ, Mondadori, Milano, 1983.
- ID., *Incontro con Rafael Alberti*, in ID., *I fiori e le spade: scritti civili (1931-1968)*, a cura di FABIO GRASSI, Lecce, Edizioni Milella, 1984.
- ID., *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE, Nardò, Besa, 2013.
- ID., VITTORIO, SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di SIMONE GIORGINO, Nardò, Besa, 2016.
- ID., ORESTE MACRÌ, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario. 1940-1970*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni Editore, 2016.
- BORDIEU, PIERRE, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- BUFFONI, FRANCO, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di ID., Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30.
- CALVANI, ALESSANDRA, *Traduzioni e traduttori: Gli specchi dell'originale*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949.

- DE BENEDETTO, NANCY, RAVASINI, INES (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015.
- DELOGU, IGNAZIO, *Rafael Alberti: italiano, romano e anticolano*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VII (2010), pp. 247-259.
- DOLFI, ANNA, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di EAD., Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 389-411.
- DOLFI, LAURA (a cura di), *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Polysystem theory*, in «Poetics Today», vol. I, n. 1-2 (1979), pp. 287-310.
- FIMIANI, ANTONELLA, *Femminilità, alterità e desiderio in Søren Kierkegaard. Un'analisi del ruolo e dell'importanza del femminile nella dialettica degli stadi*, in «Vita e pensiero. Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», n. 4 (2007), pp. 655-680.
- JACCOTTET, PHILIPPE, *D'une lyre à cinq cordes*, Parigi, Gallimard, 1997.
- LEFÈVRE, MATTEO, *Traduzione poetica e poetica della traduzione. Giovan Battista Conti e la riscrittura neoclassica di Garcilaso*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di MONICA LUPETTI, VALERIA TOCCO, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 55-78.
- ID., *José Agustín Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese* in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 14 (2020) doi <https://doi.org/10.15168/t3.voi14.431> (consultato il 21 novembre 2021).
- LÉON, MARÍA TERESA, *Memoria de la melancolía*, Barcellona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- LERNER, GERDA, *The Creation of Patriarchy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- LOMBEZ, CHRISTINE, *Avec qui traduit-on? Les imaginaires de la traduction poétique*, in «Itinéraires», n. 2-3 (2018) doi <https://doi.org/10.4000/itineraires.4561> (consultato il 27 novembre 2021).
- MACRÌ, ORESTE, *Vittorio Bodini, ispanista*, in *Studi Ispanici*, vol. II, a cura di LAURA DOLFI, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 283-331.
- MARCHIOLO, ANNA, *Il mito delle sirene: le sirene nella tradizione classica*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 74 (1997), pp. 9-13.
- MESCHONNIC, HENRI, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MORETTI, SIMONA, RENATO BOCCALI E SILVIA ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Pàtron Editore, 2017.
- MORINI, MASSIMILIANO, *La traduzione: teoria, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007.
- MORO, ELISABETTA, *Trasfigurazioni del mito*, in «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa» (2005), pp. 73-99, url https://www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_4_Moro.pdf (consultato il 25 novembre 2021).
- EAD., *Le incantatrici. Ibridazioni sireniche*, in «Il mare e il mito», Napoli, M. D'Auria Editore, 2010, pp. 127-156.
- EAD., *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- MOSINO, FRANCO, *Il mito delle Sirene nell'antichità: da donne-uccello a donne-pesce*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 110 (2006), p. 10.

- MOYA JIMÉNEZ, VIRGILIO, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- MUNDAY, JEREMY, *Introducing Translation Studies*, New York-Londra, Routledge, 2001, trad. it. di CHIARA BUCARIA, *Manuale di studi sulla traduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- NARDONI, VALERIO, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 147-161.
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario. Terza edizione*, Milano, Hoepli, 2011.
- PATRONI, GIOVANNI, *Intorno al mito delle sirene*, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», n. 19 (1891), pp. 321-340.
- POLLICINO, SIMONA, *Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence*, in «La main de Thôt», n. 1 (2018), pp. 1-11, url <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=181> (consultato il 27 novembre 2021).
- PRETE, ANTONIO, *All'ombra dell'altra lingua: ascolto, imitazione, metamorfosi*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 25-37.
- RODRÍGUEZ BLANCO, MARÍA EUGENIA, *Las mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega*, in *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, a cura di ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, LUIS UNCETA GÓMEZ, Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2011.
- SALINAS, PEDRO, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958.
- SANSONE, GIUSEPPE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Guerini e Associati, Milano, 1989, pp. 13-28.
- SCOLARI, PAOLO, *Identità/alterità. Nietzsche e il mondo del femminile*, in «Rassegna storiografica decennale», vol. III, Villasanta, Limina Mentis, 2018, pp. 191-203.
- SILES, JAIME, *Poesía y Filología*, in «La Torre del Virrey: revista de estudios culturales», n. 12 (2012), pp. 71-78.
- SIMEONE, BERNARD, *Écrire, traduire en métamorphose: L'atelier infini*, Parigi, Verdier, 2014.
- SIMON, SHERRY, *Hybridity and translation*, in *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, a cura di YVES GAMBIER, LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 49-53.
- TALENS, JENARO, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.
- TARAVACCI, PIETRO (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università di Trento, 2015.
- ID., *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA E MANUELA D'AMORE, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 47-69.
- TENTORIO, GILDA, *Il canto delle Sirene: fortuna di un mito letterario da Omero alla poesia neogreca del '900: alcuni esempi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2003.
- VIDAL CLARAMONTE, MARÍA DEL CARMEN ÁFRICA, *Traducción e hibridación: escritoras y traductoras del entre*, in *Traducción e interculturalidad: actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización"*, a cura di

ASSUMPTA CAMPS, *LES ZYBATOW*, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 303-311.



PAROLE CHIAVE

Traduzione poetica; Sirene; Simbologia femminile; Vittorio Bodini; Rafael Alberti; Alterità; *Poesie* (1964).



NOTIZIE DELL'AUTORE

Valentina Tomassini è dottoranda in Studi Filologici presso l'Università di Siviglia dove sta svolgendo un lavoro di tesi sulla traduzione poetica e sulla figura di Vittorio Bodini. Ha pubblicato diversi articoli e traduzioni su rivista e in volume, tra cui *Sumatra* di Julio Carrasco e *La ballata di Candy Lips e un poema in Bolivia* di Santiago Elordi. Fa parte del gruppo di ricerca Escritoras y Escrituras (HUM753), che si occupa di studi di genere e scrittura femminile.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALENTINA TOMASSINI, *Riprodurre il canto delle sirene. Vittorio Bodini traduce Rafael Alberti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.