

# *Hora fecunda*

Scritti in onore di Giancarlo Depretis

*a cura di*

*Paola Calef, Francisco Estévez, António Fournier*

NUOVA TRAUBEN

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento  
d Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi di Torino*



**Universitat**  
de les Illes Balears



Ambasciata del Portogallo a Roma



Fundação José Saramago  
[www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org)

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Gallo Toledano*, 1984 (smalti acrilici su carta).  
Foto di Michele D'Ottavio.

© 2015 Edizioni Nuova Trauben, Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312091

“PÓRTICO PARTIDO PARA O IMPOSSÍVEL”;  
“NO ORIGE AZUL DOS DEUSES”.  
RIFLESSIONI SULLE INSIDIE TRADUTTIVE  
NELLA POESIA DI FERNANDO PESSOA.

Orietta Abbati  
*Università degli Studi di Torino*

*“A prosa”, dizia Coleridge, “é as palavras dispostas na melhor ordem;  
A poesia as melhores palavras dispostas na melhor ordem”.*

F. Pessoa<sup>1</sup>

L'affermazione di W. Benjamin riguardo la sopravvivenza delle grandi opere d'arte pone l'accento sulle generazioni “successive”, grazie alle quali è possibile ricostruirne la storia e, in conseguenza di ciò, scrive il critico tedesco, “questa sopravvivenza, viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni quando, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria”<sup>2</sup>.

Le argomentazioni di Benjamin, pur inserite in ambito epistemologico e attinenti alla filosofia del linguaggio, vengono curiosamente confermate dal “caso” Fernando Pessoa che, con la sua opera, ancora e mai come nei nostri giorni, continua a sollecitare e a sfidare non solo la critica, ma anche il lavoro del traduttore. In special modo è la sua vasta e diversificata produzione poetica, talora frammentaria, a sollecitare ripetutamente l'approccio traduttivo, in un compito certo stimolante, ma soprattutto arduo e mai pago, alla ricerca di quella versione perfetta, che in realtà non esiste, ma alla quale si pensa di tendere ogni volta che si affronti un testo o

<sup>1</sup> F. PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por G. RUDOLF LIND e J. DO PRADO COELHO, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1994, p. 79.

<sup>2</sup> W. BENJAMIN, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2014, p. 41. L'autore prosegue affermando che “[le traduzioni] non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.”, *Ivi.*, p. 42.

che ad esso si torni. Invero, facendo nostre le parole di Benjamin “Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione - è questo il compito del traduttore. In nome del quale egli spezza limiti annosi della propria lingua”<sup>3</sup>.

Se la “pura lingua”<sup>4</sup> è quella parte non-comunicabile di ogni creazione linguistica, che solo nel “movimento linguistico” o nella traduzione si può ottenere, una volta liberato il testo originario del suo “senso greve ed estraneo”, ossia, dell'inevitabile e costrittiva connessione fra “simboleggiante” e “simboleggiato”, facendo, quindi, coincidere l'espressione con il contenuto, per riconsegnarlo, per così dire a una nuova libertà, allora si intuisce questo “grande e unico potere della traduzione”<sup>5</sup>.

Compito del traduttore e potere della traduzione i quali, rivolti ai testi poetici, appaiono ancor più inattingibili, ma che proprio per questo disciplinano e orientano un lavoro complesso e mai scontato che, facendo nostra una efficace espressione dello scrittore José Saramago quando afferma “Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores”<sup>6</sup>, deve sollecitare sempre la coscienza del traduttore verso una identica consapevolezza della responsabilità e della difficoltà che il proprio atto “de traduzir” implica.

Ogni riflessione teorica sulla traduzione, tuttavia, trova le sue ragioni o il suo completamento quando approda all'atto pragmatico, senza il quale rimarrebbe sul piano delle speculazioni, probabilmente tutte plausibili, ma incompiute, per la natura stessa della particolare disciplina alla quale si applicano, che esige sempre un testo su cui mettersi alla prova. Quando questo testo appartiene al campo della poesia la sfida si fa più ardua e rischiosa.

Ciò detto, tradurre la poesia di Fernando Pessoa dalla lingua portoghese a quella italiana pone, a chi si accinge ad intraprendere questo lavoro, tutte le difficoltà e le problematiche inerenti ad ogni testo poetico<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> *Ivi.*, p. 50.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> J. SARAMAGO, *A jangada de pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, p. 14.

<sup>7</sup> Sulla traduzione del testo poetico esiste una vasta bibliografia critico-teorica. Mi limito qui a citare AA.VV., *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. BUFFONI, Milano, Guerini, 1989; F. BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004; AA.VV., *Sulla traduzione Letteraria*, a cura di F. NASI, Ravenna, Longo Ed., 2001; F.APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E.MATTIOLI, G.ROVAGNATI,

ma in una forma amplificata, in virtù della complessa e articolata costruzione del “drama em gente” pessoano la cui più elevata e densa realizzazione si concretizza nelle poesie degli eteronimi Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e di Fernando Pessoa “ele próprio”.

Le riflessioni, che intendo qui apportare, prendendo avvio da tale realtà, per ragioni di spazio, si concentreranno su un esiguo numero di componimenti appartenenti all’ortonimo e agli eteronimi Ricardo Reis e Álvaro de Campos, in cui la prassi traduttiva ha evidenziato punti critici, rivelazioni, interrogativi e, più in generale, ha costituito l’occasione di verificare e testare sul campo le basi teoriche sulla traducibilità di testi poetici, le cui specificità di stile e struttura metrico-ritmica dei versi appaiono legate indissolubilmente al loro senso e collocazione nel mondo poetico pessoano, plurimo e complesso.

La citazione in epigrafe richiama certamente una delle peculiarità per le quali il testo poetico si differenzia da quello in prosa, ovvero la scelta e l’ordine delle parole “migliori” che, nell’alchimia unica di un lessico altamente connotativo e, tuttavia, spesso ambiguo o polisemico, si snodano prevalentemente seguendo la costruzione di un ritmo, con il quale si viene formando nella sequenza dei versi una vera e propria “sinusoide melodica”<sup>8</sup>. È ad essa, che nella resa traduttiva di un testo poetico, si deve far riferimento, una volta abbandonata la poco convincente pretesa di riprodurre le rime della poesia originale, laddove queste siano presenti, che spesso condiziona, quando non altera il senso di singoli versi, di una strofa, o dell’intero componimento ricostituito nella versione in rima.

Accogliendo appieno il criterio della funzione ritmica nel testo poetico, poiché “è questa soltanto che garantisce il risultato poetico della versione lirica”<sup>9</sup>, essa è diventata il principio cardine al quale le traduzioni effettuate sono state sottoposte, consapevoli che la trasposizione in versi costituisce sempre un transito “da lingua poetica a lingua poetica”<sup>10</sup>. In questo peculiare transito linguistico si deve tenere presente, necessariamente e non come scelta facoltativa o effetto secondario, la ricostruzione del ritmo scandito nella lingua poetica originaria per approdare ad

Milano, Guerini e Associati, 1993; G. SANSONE, *I luoghi del tradurre*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

<sup>8</sup> Cfr. G. SANSONE, “Traduzione ritmica e traduzione metrica”, in ID., *op. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> G. GIUDICI, G. SPENDEL, “Cinque poesie di Püskin”, in *Tradurre poesia*, a cura di R. COPIOLI, Brescia, 1983, p. 310.

una nuova e talora differente pulsione, il cui nuovo ritmo garantirà nella lingua di arrivo la resa e il rispetto della musicalità propria di ogni singola poesia, della sua "sinusoide melodica".

Lo stesso Fernando Pessoa in veste di poeta-traduttore ha affermato, a proposito della poesia, che "um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo"<sup>11</sup>.

La breve citazione contiene, nella sua essenza, in cui si identifica d'immediato l'idioletto pessoano, gli elementi centrali che contraddistinguono il testo poetico i quali, nella loro reciprocità, appaiono l'uno inscindibile dall'altro. Il traduttore dovrà allora sempre tenere presenti questi due aspetti costitutivi e cercare di preservarli al meglio, senza tralasciare nessun elemento, sminuendone l'importanza o procedendo ad una non ponderata e ragionata collocazione dei lessemi, rischiando in tal modo di offuscare, impoverire o alterare la fruizione estetica del testo stesso, la sua poeticità, oltre a pregiudicarne il senso originario.

Del resto è ormai un dato acquisito che "l'operazione traduttiva del testo poetico pare aggirarsi entro confini abbastanza precisi"<sup>12</sup>, identificabili, quali "tratti generali" con, da un lato l'ordine delle parole, come già riferiva Pessoa, e dall'altro la sinonimia. Il primo, richiamando il concetto saussuriano di "asse sintagmatico", coinvolge la distribuzione dei lessemi il cui ruolo, al di là della pur imprescindibile resa dei significati da una lingua all'altra, è quello di preservare l'essenza ritmica della poesia tradotta. Il secondo tratto, la sinonimia, riconducibile all' "asse sintagmatico", svolge il suo ruolo nel più ridotto ambito della funzione sillabica, cioè "entro uno spazio più esiguo della campata ritmica"<sup>13</sup>.

L'attuazione di queste due operazioni, interrelate ad altre che possono aver luogo all'interno di tali ambiti o confini<sup>14</sup>, costituisce, nell'atto pragmatico del tradurre poesia, una vera e propria *ars combinatoria* il cui esito dipende dalle scelte del traduttore.

<sup>11</sup> F. PESSOA, *Páginas*, cit., p. 75. Il discorso dell'autore prosegue con queste puntualizzazioni: "Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente. A tradução de um poema deve, portanto, conformar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que o constitui, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa.", *Ibid.*

<sup>12</sup> G. SANSONE, *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Si tratta di sottrazione, addizione, sostituzione.

A questo punto, sembra opportuno addurre alcuni esempi di traduzioni di poesie tratte dall'antologia *Il mondo che non vedo – poesie ortonime*<sup>15</sup>, di Fernando Pessoa, spiegando scelte che, una volta effettuata una corretta versione dei significati, hanno considerato come criterio centrale e prioritario una buona resa ritmica, con l'intento di preservare la musicalità propria di ogni singolo componimento.

Il primo è tratto da *Passos da Cruz*<sup>16</sup>, dove vediamo Pessoa frequentare la tradizione poetica più alta e formale, adottando il sonetto per le XIV composizioni che costituiscono la raccolta, inserita in una rivista dai tratti simbolisti, seppure uscita in pieno fermento modernista. Si tratta del sonetto VII, qui trascritto:

Fôsse eu apenas, não sei onde ou como,  
Uma cousa existente sem viver,  
Noite de Vida sem amanhecer  
Entre as syrtes do meu dourado assomo...

Fada maliciosa ou incerto gnomo  
Fadado houvesse de não pertencer  
Meu intuito gloriola com ter  
A árvore do meu uso o unico pomo...

Fosse eu uma metaphora sómente  
Escripta nalgum livro insubsistente  
D'um poeta antigo, de alma em outras gammas,  
Mas doente, e, num crepuscolo de espadas,  
Morrendo entre bandeiras desfraldadas  
Na ultima tarde de um imperio em chammas...

Fossi io soltanto, non so dove o come,  
una cosa esistente senza vita,  
notte di Vita senza un mattino  
fra le sirti del mio dorato sorgere...  
Fata maliziosa o incerto gnomo

<sup>15</sup> F. PESSOA, *Il mondo che non vedo-poesie ortonime*, a cura di P. CECCUCCI (trad. P. CECCUCCI e O. ABBATI), Milano, BUR/RIZZOLI, 2009. Tutte le citazioni di versi di F. Pessoa sono tratte dal presente volume e ad esso si rinvia.

<sup>16</sup> Sono 14 sonetti pubblicati da F. Pessoa sulla rivista *Centauro*, Lisboa, Nov.-Dez. 1916. Trad. *Via Crucis*.

avesse destinato al non appartenere  
il mio falso intuito nell'aver  
l'albero del mio uso l'unico pomo...

Fossi io soltanto una metafora  
scritta in qualche libro insussistente  
d'un antico poeta, coll'anima in altre gamme,

ma malato, e, in un crepuscolo di spade,  
morente tra bandiere spiegate  
nell'ultima sera d'un impero in fiamme...

Il sonetto si presenta in una forma riconducibile per le due quartine alla struttura classica (rime ABBA), mentre le due terzine costituiscono un esempio di sonetto moderno<sup>17</sup>. Il componimento inserito in una sequenza che ricorda le stazioni della Via Crucis, si profila come fortemente carico di implicazioni simboliche ed esoteriche, facendo seguito a quello che lo precede, il VI, il cui verso iniziale, certamente noto a chi abbia una certa frequentazione della poesia ortonima di Pessoa, recita: *Venbo de longe e trago no perfil*. Qui l'immagine centrale è quella dell'ultimo re di Granada, Boabdil, diventato solo (...) *o seu mero último olhar*.

Come premesso, nella traduzione effettuata, la prima esigenza, al di là della necessaria e corretta comprensione del testo, è stata quella di tenere conto della pulsione ritmica, costruita con i versi decasillabi, ma che solo casualmente ha permesso il mantenimento della rima, come nella seconda quartina, fatto che se volutamente cercato, avrebbe potuto compromettere la resa traduttiva, sacrificando ad una esigenza iperformale il senso del testo poetico, spesso alterato quando non del tutto stravolto, allorché si è costretti a cercare termini che talora fuoriescono dal campo semantico di quelli presenti nei versi originali.

Ciò detto, resta sempre come limite invalicabile la struttura strofica del sonetto, che esige nel suo insieme, un aggiustamento interno nella distribuzione dei lessemi in modo da ricostruire un ritmo che pur forgiato sull'idioma d'arrivo, appaia in sintonia con quello del sonetto portoghese.

<sup>17</sup> Nella prima terzina abbiamo uno schema CCD e nella seconda DDE, costituito dai versi 12: *Mas doente, e, num crepuscolo de espadas*, che forma una rima completa con il verso 13: *Morrendo entre bandeirs desfaldadas*, mentre il verso 11 della prima: *D'um poeta antigo, de alma em outras gammas*, realizza una rima completa con l'ultimo della seconda *Na ultima tarde de um imperio em chammas...* Tutti questi sono legati da rime incomplete.

Le osservazioni più interessanti da questo punto di vista, riguardano non tanto possibili opacità del senso, ma proprio le opzioni traduttive adottate, come nella prima quartina, dove si è proceduto a sostituire i verbi *viver e amanbecer* nei versi 2 e 3 con forme nominali: *vita e mattino*, mentre nel verso 4 si è applicata l'operazione inversa, sostituendo il sostantivo *assomo* con la forma verbale *sorgere*. La scelta fatta dal traduttore viene a risolvere una fondamentale esigenza ritmica, permettendo di conservare lo stesso numero di sillabe senza alterare il contenuto semantico, e di ricostruire una sinusoide melodica rispettosa della forma del sonetto, in cui il soggetto poetico dei primi emistichi è costruito attraverso un processo di conversione di premesse e qualità che si negano nei secondi, senza rompere la cadenza ritmica e la poeticità delle metafore pessoane, che qui si richiamano indubbiamente al sonetto precedente, laddove l'io poetico affiora come falsa e illusoria percezione di sé.

Nell'ultimo sonetto, il XIV, anche questo di impianto classico, la traduzione non ha presentato problemi di rilievo, tuttavia si sono dovute fare alcune scelte, che nel caso in esame, riguardano i tempi verbali, laddove il preterito perfetto simples della seconda quartina delle forme verbali *Parou...Appareceu//Quando morreu o vento* è stato sostituito con il relativo tempo presente, *s'arresta...Appare//quando il vento muore*, fatto che da un lato ha evitato l'uso del passato remoto che sarebbe apparso improbabile rispetto agli altri tempi al presente, venendo a distorcere una più plausibile relazione temporale nella lingua italiana e, dall'altro, quello del passato prossimo che avrebbe sbilanciato per eccesso il numero di sillabe dei versi, allungandoli e alterando la loro sinusoide melodica. Del resto in italiano il tempo presente imprime ai verbi su indicati la pienezza di una condizione o di uno stato di immobilità e di silenzio che sostanziano l'intero testo poetico.

Sul versante della distribuzione di lessemi, il sostantivo *vento* (verso 8) è stato dislocato davanti alla forma verbale *muore*, rompendo certo la struttura chiasmica del verso in portoghese, ma facendogli guadagnare nella resa in italiano una maggiore fluidità ritmica capace di conservare l'alta poeticità dell'immagine del vento che cessa.

Como uma voz de fonte que cessasse  
(E uns para os outros nossos vãos olhares  
Se admiraram), pra além dos meus palmares  
De sonho, a voz que do meu tédio nasce

Parou... Apareceu já sem disfarce  
De musica longinqua, azas nos ares,  
O mysterio silente como os mares,  
Quando morreu o vento e a calma pasce...

A paisagem longinqua só existe  
Para haver nella um silencio em descida  
Pra o mysterio, silencio que a hora assiste...

E, perto ou longe, grande lago mudo,  
O mundo o informe mundo onde há a vida...  
E Deus, a Grande Ogiva ao fim de tudo...

Come voce di fonte che s'arresti  
(e l'un con l'altro i nostri vani sguardi  
si stupirono) oltre i miei palmeti  
di sogno, il suono che dal mio tedio nasce

s'arresta... Appare già senza maschera  
di musica remota, ali nell'aria,  
il mistero silente come il mare,  
quando il vento muore e la calma pasce...

Il paesaggio lontano solo esiste  
perché vi sia in esso un silenzio che scende  
verso il mistero, silenzio cui l'ora assiste...

E, vicino o lontano, grande lago muto,  
Il mondo, l'informe mondo dove c'è la vita...  
e Dio, la Grande Ogiva alla fine di tutto...

*Nov.-Dic. 1916*

La traduzione dei testi poetici di Fernando Pessoa, in virtù della indiscussa centralità del poeta portoghese nel panorama letterario del primo Novecento, ha favorito la crescita nel corso di tutto il XX secolo e ancora continua a farlo, della sua proiezione extranazionale, fino a trasformarlo in un mito della nostra contemporaneità<sup>18</sup>. In particolare in Italia è piuttosto cospicuo il *corpus* di traduzioni che, dopo le prime versioni pionieristiche, nel corso degli ultimi decenni si sono infittite, rivelando e rendendo fruibili scritti inediti da noi, ma che soprattutto, come non poteva non accadere, sono tornate sulla poesia, in una incessante e spesso frenetica rincorsa a nuove edizioni antologiche, organizzate con criteri piuttosto difforni, orientati verso una facile divulgazione e talora affidati alla seduzione più o meno ammiccante di alcuni dei componimenti più noti del poeta plurimo Pessoa, nonché, come sempre accade, frutto delle scelte affatto personali del traduttore e/o organizzatore del florilegio, dando continuo alimento ad un potenziale lettore bulimico, consumatore mai sazio di novità, spesso a detrimento di una accurata e chiara presentazione d'insieme del "drama em gente" inscenato dal poeta portoghese, sottratto anche ad una necessaria e preziosa contestualizzazione.

Parallelamente a questa massiccia e non sempre ordinata emersione del fenomeno Pessoa, è continuato un lavoro accademico e rigoroso, grazie al quale il *corpus* poetico del Pessoa italiano si è notevolmente ampliato, permettendo lo studio e una fruizione più critica e consapevole della plurivocità e ricchezza del lascito letterario del poeta di Lisbona.

Si tratta, in ogni caso, di un patrimonio messo a disposizione non solo del lettore ma anche del traduttore che, usando le parole di Franco Fortini, il quale immagina il lavoro di traduzione come una scalata della montagna, per la quale il traduttore può "[...] raccogliere i 'ferri' lasciati dietro di sé dai traduttori nel corso delle loro 'scalate'"<sup>19</sup>, attualmente appare avvantaggiato da questo ampio e vario repertorio in lingua italiana dell'opera poetica di Fernando Pessoa<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Vd. E. LOURENÇO, "O mito-Pessoa ou a ficção do ser", in ID., *O lugar do Anjo, Ensaios Pessoaanos*, Lisboa, Gradiva, 2004, p.13 e ss.

<sup>19</sup> F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 28.

<sup>20</sup> Si veda, a tale proposito l'ampio articolo dedicato alla fortuna di F. Pessoa in Italia di A. FOURNIER, "A proposito della prima ricezione di Fernando Pessoa in Italia", in "Un'altra volta ti rivedo". *Viaggio nella poetica pessoana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pessoaani, a cura di M. GRAZIANI, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 175- 196; dello stesso autore si veda anche "I palombari della letteratura", in *Submarino*, Asti, ScritturaPura casa editrice, 2012, pp. 13-30; sulle traduzioni di Fernando Pessoa in

Ciò costituisce per il traduttore e per ogni nuova traduzione degli stessi testi poetici un elemento non trascurabile, data la possibilità di avvalersi di precedenti versioni per mettere a punto la propria, sulla base di un confronto, talora stridente o scioccante, ma sempre fecondo, non solo sul piano dell'interpretazione ma anche su quello della resa poetica, ossia del transito da valore poetico a valore poetico e della sua conservazione.

Del resto, ogni azione di traduzione implica una ermeneusi del testo e, come afferma Emilio Mattioli, "essere a conoscenza della storia delle traduzioni di un singolo testo è utile per lo meno in due modi: perché ogni singola traduzione è un gesto critico interpretativo, perché è, nello stesso tempo, la soluzione di un problema traduttivo"<sup>21</sup>.

In effetti, i problemi che sorgono ad ogni momento, con la poesia di Pessoa creano una permanente condizione di "desassossego", poiché il traduttore dovrà scalare diverse e insormontabili "montagne", per rimanere nella metafora fortiniana. Ne consegue che non ci si potrà mai sentire troppo sicuri, perché se da un lato il traduttore gode del conforto della lezione di precedenti versioni, in special modo quando anche il loro autore costituisce un'autorità, dall'altro, il rischio è quello di adagiarsi troppo sulla montagna ormai spianata, di procedere spediti nel lavoro, senza accorgersi di ostacoli che sembrano miracolosamente scomparsi. In verità, la traduzione è una costruzione che deve crescere sempre mantenendo un equilibrio, seppur precario e suscettibile di continui e nuovi aggiustamenti, tra il confronto con il già dato e una scelta inedita, di cui il traduttore, di volta in volta, è l'unico responsabile, conscio, comunque, che il proprio lavoro lascerà sempre spazio all'incompiuto, a quella indicibilità immanente alla poesia che, come afferma T.S.Eliot "esprime, non già meno, ma più di quanto il comune linguaggio può comunicare"<sup>22</sup>, perché, continua ancora l'autore inglese, "il poeta è impegnato su confini della coscienza oltre i quali le parole non bastano più, sebbene un significato esista ancora"<sup>23</sup>.

Dunque, preso atto che al traduttore è consentito soltanto, citando U. Eco, di "dire quasi la stessa cosa", l'attenzione si deve concentrare su

Italia si veda anche G. MAZZOCCHI, "Tra ermetismo e postmoderno: le traduzioni di Pessoa di Panarese e Tabucchi", in *Autografo*, n. 52, anno XXII, 2014, pp. 35-57.

<sup>21</sup> E. MATTIOLI, "La traduzione letteraria", in *Testo a Fronte*, n. 1, 1989, p. 21.

<sup>22</sup> T.S. ELIOT, "La musica della poesia", in ID., *Sulla Poesia e sui Poeti*, Milano, Bompiani, 1960, p. 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*

quel “quasi”, che rappresenta il grado massimo di sovrapponibilità tra i due testi, anche prescindendo da una scelta *source oriented* o *target oriented*.

Quanto fin qui affermato, si riferisce in senso ampio anche a tutta la poesia di Pessoa.

Fino ad ora abbiamo considerato il Pessoa ortonimo, che, oltre ad aver adottato il verso libero, ha scritto grande parte dei suoi componimenti restando formalmente all'interno del solco della metrica tradizionale. Non a caso la riflessione, limitata e assai circoscritta, si è incentrata sulla questione della resa ritmica di componimenti strutturati in uno schema fisso, come il sonetto, nella traduzione italiana.

Ma le questioni aperte nella traduzione poetica sono molte e, a questo proposito, vorremmo spostare l'attenzione sull'eteronimo pessoano Álvaro de Campos, che in modo più eclatante sembra allontanarsi dalla poesia dell'ortonimo, tanto per la poetica quanto per lo stile e il linguaggio. È pur vero che nel suo esordio, Campos scrive in quartine rimate, come in *Opiário*<sup>24</sup>, presentandosi come poeta decadente. Il lungo componimento, nella messa in scena letteraria della “*coterie inesistente*”, precede, o meglio, prepara l'incontro di Campos con il maestro Alberto Caeiro, dalla cui conoscenza nascerà un eteronimo trasformato<sup>25</sup>, capace di esplorare e ampliare la poetica del sensazionismo, appresa dall'autore di *Guardador de Rebanhos* che scrive /*Sou o descobridor da Natureza/Sou o Argonauta das sensações verdadeiras*/<sup>26</sup>, della quale diviene il più ardito e ipertrofico praticante.

Definendosi come “o engenheiro e poeta sensacionista”, realizza con le sue grandi *Odi* il vero e proprio manifesto del modernismo portoghese, declinato portando alle estreme possibilità linguistico-formali il verso libero, spazio ideale per l'espressione senza limiti di un Sensazionismo totalizzante, ben coagulato nel suo verso forse più noto: *Sentir*

<sup>24</sup> Pubblicato sulla rivista *Orpheu* 1, marzo 1915.

<sup>25</sup> Scrive Campos nelle sue note sull'incontro con Alberto Caeiro: “[...] Não havia pessoa que se acercasse de Caeiro, que fallasse como le, que tivesse a oportunidade physica de conviver com o seu espirito, que não viesse outro dessa unica Roma de onde se não voltava como se ia [...]” e includendo se stesso, Ricardo Reis e António Mora, fra la “gente com capacidade para ter mestre”, afferma suggestivamente che “Todos nós somos outros – isto é somos nós mesmos a valer – desde que fomos passados pelo passador d'aquella intervenção carnal dos Deuses”. (CF. PESSOA, “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” in ID., *Prosa de Álvaro de Campos*, ed. J. PIZARRO e A. CARDIELLO, Lisboa, Babel- Ática, 2012, pp. 100-101).

<sup>26</sup> Poesia XLVI di *O guardador de Rebanhos*.

*tudo de todas as maneiras*<sup>27</sup>.

Insomma, “il figlio indisciplinato della sensazione”, elegge il “rhythmo paragraphico”<sup>28</sup>, quale essenza del verso libero, come migliore strumento al servizio del proprio potenziale espressivo. Continuerà ad usare questa forma anche nella maggior parte delle sue composizioni riconducibili alla fase/faccia più intimista o essenzialmente metafisica, che prelude, usando le parole di T.R. Lopes a “o engenheiro aposentado”<sup>29</sup>, una volta mostrata ed esaurita la forza iniziale de “o engenheiro sensacionista”, traboccante di euforia modernista nella *Ode Marítima*, *Ode Triunfal*, *Passagens das Horas*, *Saudação a Walt Whitman*. In sostanza il verso libero diventa il biglietto da visita dell’eteronimo più inquieto e prolifico della famiglia pessoana.

Ma qual è l’effetto che il “rhythmo paragraphico” produce su chi legge e traduce la poesia di Álvaro de Campos?

La struttura apparentemente irregolare e la percezione di una prosa poetica che si consustanzia di un linguaggio talora antipoetico, attraverso l’introduzione di espressioni triviali, la creazione di elementi lessicali onomatopeici, la ripetizione all’infinito di singoli fonemi, certo sembra favorire un transito quasi automatico dalla libertà che l’autore ha potuto sperimentare nel trasferire in versi liberi le sensazioni sentite, non più imprigionate “nas gaiolas”, costituite “em parelhas de alexandrinos” o “em rimas graves alternadas com rimas agudas”<sup>30</sup>, ad una nuova libertà, quella del traduttore.

Ciò a dire che la poesia di Campos, per il suo valore semantico e per la sua forma metrica irregolare, con una sintassi apparentemente meno complessa, un lessico spesso raccolto dalla strada, ha sollecitato il lavoro di diversi traduttori, che a loro volta si sono sentiti a proprio agio pensando di dover affrontare testi poetici caratterizzati da un maggior grado di traducibilità, rispetto a quelli dell’ortonimo, in cui “la componente fonico-ritmica è un fattore essenziale e dominante”<sup>31</sup>. Tuttavia, come ben ha sostenuto T.S. Eliot “nessun verso è libero per chi voglia fare un

<sup>27</sup> Verso di *incipit* e più volte reiterato in *Passagem das Horas*, *Ode Sensacionista* (1916).

<sup>28</sup> F. PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, cit., pp. 45-50.

<sup>29</sup> Á. de CAMPOS. *Vida e Obra do Engenheiro*, (Introdução, Organização, Transcrição e Notas de T. R. LOPES), Lisboa, Editorial Estampa, 1990, p.38.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> G. MIRAGLIA, “Le traduzioni italiane di Álvaro de Campos”, in *Del tradurre:1*, a cura di G. BELLINI, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 163.

buon lavoro”<sup>32</sup>, ossia, il verso libero deve sempre servire la poesia, che precede la forma; detto con il linguaggio di Campos, il “rhythmo paragraphico exige uma atenção enorme ás idéas [...] não é só para o ouvido, mas para a anagogia do ouvido com o entendimento”<sup>33</sup>.

Al traduttore, invero, viene data tutta la libertà che ricollochi il suo lavoro nei criteri di ricostruzione ritmica e del significato, tranne quella di non leggere criticamente il testo poetico e di interpretarlo nel modo più aderente alle intenzioni dell’autore.

Come già affermato, sappiamo che ogni nuova traduzione guarda alla precedente, ma talora il rispecchiamento mantiene in vita se non l’errore, una distorta o non soddisfacente resa, reiterate nel nuovo testo di arrivo.

Al di là delle osservazioni e considerazioni già fatte su alcune traduzioni di Álvaro de Campos<sup>34</sup>, e che sono in gran parte condivisibili, vorrei dare un esempio di questo processo. Riguarda *Tabacaria*, (1928), poesia tra le più lette e conosciute che rappresenta il “paradigma più compiuto”<sup>35</sup> dell’eteronimo nella sua fase metafisica, in cui si assiste al crollo di ogni euforia sensazionista, alla *debacle* lucidamente percepita da un Álvaro de Campos ormai disilluso e frustrato.

Prenderò alcuni versi dalla traduzione di G. Tavani<sup>36</sup> e da quella successiva di A. Tabucchi<sup>37</sup>:

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei  
a caligrafia rápida destes versos,  
pórtico partido para o Impossível.

Ma almeno resta dell’amarezza di quel che mai sarò  
la calligrafia rapida di questi versi,  
portico spezzato verso l’Impossibile. (Tavani, p. 107)

Ma almeno resta, dell’amarezza di ciò che mai sarò,

<sup>32</sup> T.S.ELIOT, *op. cit.*, p. 35.

<sup>33</sup> F. PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, cit., p.50.

<sup>34</sup> G. MIRAGLIA, *op. cit.*

<sup>35</sup> P. CECCUCCI, “Cornice d’enigma e di memoria. La finestra tra sguardo spossessato e funzione evocativa nella poesia di Fernando Pessoa”, in PESSOA, *Il Libro dell’Inquietudine e Poesie*, a cura di O.ABBATI, Roma, Newton Compton Editori, 2013, p. 661.

<sup>36</sup> G. TAVANI, *Da Pessoa a Oliveira. La moderna poesia portoghese- modernismo- surrealismo- neorealismo*, Milano, Edizioni Accademia, 1973, pp. 32-113.

<sup>37</sup> F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. TABUCCHI, Milano, Adelphi Edizioni, 1979.

la calligrafia rapida di questi versi,  
portico rotto sull'Impossibile. (Tabucchi, p. 379)

Si può osservare nella versione di Tavani una felice ricostituzione ritmico-semanticamente nei primi due versi, capace di riprodurre la prosodia non interrotta da pause, come invece la versione di Tabucchi mostra, con l'inserimento non opportuno delle virgole nel primo verso. Queste ne alterano la sinusoide melodica, a favore di una accentuata prosaicità, che pur esso ha ma che, lasciata fluire liberamente come nell'originale, gli conferisce un evidente valore poetico, tutto giocato sull'idea della velocità della scrittura, sottolineando con questo, anche la funzione metapoe-tica dei versi stessi, fatto che, nella versione di Tabucchi, sembra non essere stato preso in considerazione.

Le due traduzioni del terzo verso della sequenza, *pórtico partido para o Impossível*, spostano la riflessione sul piano della equivalenza semantica, e quindi sulla interpretazione a monte dell'atto traduttivo.

La traduzione di Tabucchi segue quasi alla lettera quella proposta da Tavani, differenziandosi da essa solo per una resa diversa della preposizione *para*, con la prep. art. *sul*. Entrambi vertono in italiano il p. p. *partido* con *spezzato* (Tavani) e con *rotto* (Tabucchi), sinonimi che indicano una identica scelta dei traduttori, che in questo contesto hanno interpretato *partir* nel suo significato etimologico, come verbo transitivo, di partire (dividere), rompere, spezzare. Ma lo stesso verbo *partir*, come intransitivo, cui segue, nella variante PE, la preposizione *a* o *para*, indica movimento, direzionalità, reso in italiano, con una perfetta equivalenza semantica, dal verbo "partire".

Se si considera l'insieme di questi tre versi, non sarà difficile notare come l'impressione, o per dirla con Campos, la "sensazione" dominante, nonostante la premessa disforica del primo, *Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei*, sia quella della velocità, preludio di una ultima partenza, di una spinta propulsiva, iconicamente rappresentata dall'immagine architettonica del portico, la cui fuga rinvia ad un punto infinito, poeticamente trasfigurato nell'idea di *o Impossível*. Il verso, allora, costituisce una efficace metafora della *calligrafia rapida* dei versi, anch'essi in fuga, verso quell'*Impossível*.

In sostanza, essi appaiono straordinariamente coesi nella loro forma e nel loro significato, ragione per la quale abbiamo proposto una nuova versione del verso "inquisito", in cui il p.p. *partido* è stato interpretato nel suo significato di "partire", sostenuto anche dalla presenza della preposi-

zione *para*, tradotto con la forma *teso*, che rende ragione della dinamicità implicita raffigurata dal gesto della scrittura rapida e ininterrotta dei versi, quale unica spinta ormai possibile in direzione di quella Impossibilità che sempre ha albergato nell'impetuoso eteronimo modernista. Crediamo che la nuova versione sia più convincente e corrispondente al senso compiuto dei tre versi commentati e di nuovo trascritti:<sup>38</sup>

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei  
a caligrafia rápida destes versos,  
pórtico partido para o Impossível.

Ma almeno resta dell'amarezza di quel che mai sarò  
la calligrafia rapida di questi versi,  
portico teso verso l'Impossibile.  
(Ceccucci, Abbati, p. 583)

Molte sarebbero ancora le osservazioni stimulate dalla traduzione delle poesie di Álvaro de Campos, ma per adesso mi limiterei a proporre un aggiustamento alla traduzione semanticamente corretta e direi affatto in sintonia con l'andamento ritmico della *Ode Maritima*, condotta da Tavani e Tabucchi. Si tratta di due versi che qui trascrivo:

e me envolve como uma recordação duma outra pessoa  
que fosse misteriosamente minha.

e mi avvolge come un ricordo di un'altra persona  
che fosse misteriosamente mia. (Tavani, p. 51)

e mi avvolge come un ricordo di un'altra persona  
che fosse misteriosamente mia. (Tabucchi, p. 265)

Qui, come già evidenziato da altri<sup>39</sup> è presente una ambiguità sintattica dovuta al fatto che il possessivo femminile *minha*, può concordare sia con *recordação* sia con *pessoa*.

Nelle traduzioni italiane, dove Tabucchi ne propone una identica a quella di Tavani, tale ambiguità è stata neutralizzata attraverso una scelta che privilegia la concordanza con *pessoa*.

<sup>38</sup> F. PESSOA, *Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, a cura di P. CECCUCCI, Milano, RCS/BUR, 2012.

<sup>39</sup> G. MIRAGLIA, *op. cit.*, p. 172.

La nostra versione ha invece voluto conservare l'ambiguità dell'originale, scegliendo il lessema femminile "rimembranza" al posto di "ricordo". L'opzione per un termine dalla forte connotazione letteraria, che rinvia naturalmente alle *Ricordanze* del Leopardi e al conosciuto verso *Silvia rimembri ancor...*, potrebbe apparire eccessivamente anacronistica, ma è stata preferita pensando che l'ambiguità nel "poeta e engenheiro sensazionista" sia una caratteristica centrale, dovuta alla sua aspirazione totalizzante più tendente all'inclusione che alla esclusione. Allora, quando la lingua lo consente, è giusto mantenerla. È stato questo il criterio seguito per la nostra traduzione, che conserva, fra l'altro, lo stesso andamento ritmico dell'originale:

e mi avvolge come rimembranza di un'altra persona  
che fosse misteriosamente mia. (Ceccucci, Abbati, p. 383)

Passando a Ricardo Reis, "a cui piace essere riconosciuto come il discepolo più rigoroso"<sup>40</sup> di Alberto Caeiro, la riflessione sulla traduzione dell'"Orazio greco che scrive in portoghese", si concentra necessariamente sull'aspetto formale, ma non di meno, anche su quello ermeneutico, sulla equivalenza lessicale, elementi, tutti, che mostrano un "minor grado di traducibilità" della poesia di Reis rispetto a quella dello stesso maestro Caeiro o a quella più prosaica di Campos, entrambi cultori del verso libero.

Il pensiero neopagano dell'eteronimo Ricardo Reis, in effetti, si concretizza nel genere poetico della ode che, spinta sino agli estremi limiti della modernità da Álvaro de Campos, nel suo dilatato e allungato fluire torrenziale, il poeta- medico, riconduce, con un apparente viaggio a ritroso, all'originario equilibrio classico greco-latino. Di quella civiltà Reis assorbe il pensiero filosofico stoico-epicureo per riversarlo nei suoi componimenti dall'evidente aspetto anacronistico, in virtù di una forma metrica attinta in grande parte dalle strofe saffiche e alcaiche, in cui predomina un lessico erudito, latinizzante, talora desueto, rivelatore dell'inter-testo letterario classico, distribuito in versi deliberatamente scritti imitando la sintassi della lingua di Orazio.

<sup>40</sup> O. ABBATI, "Misteriosa orchestra sensazionista, o l'ammaliante rappresentazione poetica della coralità di voci dell'io multiplo pessoano", in PESSOA, *Il libro dell'Inquietudine e Poesie*, cit., p. 349.

Tutto questo basta per intuire i rischi maggiori e le difficoltà che le odi e le poesie di Ricardo Reis hanno posto e continuano a porre ai traduttori.

La poesia il cui primo verso è *Deixemos, Lídia, a ciência que não põe*,<sup>41</sup> offre, al riguardo, spunti interessanti.

Si tratta di una delle *Odi* che in modo più limpido riverbera il mondo classico, *in primis*, per la sua struttura in strofe alcaiche oraziane, (2 versi endecasillabi e 2 settenari non rimati) e soprattutto per la costruzione e il lessico arcaico, denso di riferimenti alla cultura pagana degli dei e alle figure e immagini mitologiche, come la ripresa della Lidia di Orazio, quale interlocutrice di un silente dialogo, mostra sin dall'*incipit*.

Su questo modello Riccardo Reis spiega la sua concezione della vita che, sappiamo, ha fatto proprio, rielaborandolo, il pensiero stoico-epicureo, esortando la sua musa ispiratrice a non aspettarsi niente dal destino, perché il *fatum* è tiranno e ci conduce inesorabilmente *no futuro sabido*, ossia alla morte. Meglio, allora, imitare gli dèi e la loro calma indifferenza, vivere ogni giorno il presente che fugge inesorabile ed essere, [...] *deuses/inda que apenas, Lídia, pra nós próprios*<sup>42</sup>.

Tenendo presente che l'intero componimento costituito da 13 strofe, si presenta piuttosto complesso e di non facile resa in italiano, c'è una quartina, che qui trascrivo, la cui traduzione merita una accurata riflessione.

Vê como com seu jeito sempre antigo  
Aprendido no orige azul dos deuses,  
As ninfas não sossegam  
Na sua dança eterna.

Vedi come gli azzurri passi antichi  
Appresi nell'origine divina,  
Non fermino le ninfe  
In quest'eterna danza. (p. 223)

Come appare evidente le traduttrici hanno scelto una versione piuttosto libera, distante dall'originale portoghese, trascurando l'equivalenza lessicale e sintattica, fatto non secondario, se si considera che la forma e il significato in questo tipo di composizione sono strettamente legati. La

<sup>41</sup> "Lasciamo, Lidia, la scienza: non sparge". F. PESSOA, *Le poesie di Ricardo Reis*, (Trad. di L. NALDINI e V. CAPORALI), Firenze, Passigli Editori, 2005, p. 222.

<sup>42</sup> "[...]Anche se, Lidia, solo per noi stessi." *Ivi.*, p. 225.

traduzione, di conseguenza, risulta infedele e anche il senso globale è conservato solo in minima parte.

Se osserviamo meglio la strofa portoghese, c'è un lessema che deve aver provocato un certo disorientamento al momento della traduzione. Si tratta di *orige*, reso incautamente con "origine". La corrispondente parola portoghese è *origem*, sostantivo femminile, che nella ode in questione sembrerebbe maschile, data la contigua presenza della prep. art. *no* che ad esso si riferisce.

Evidentemente non si è data la giusta attenzione al peculiare e erudito lessico reisiano, che spesso attinge al latino, mescolandosi e inglobandosi in quello portoghese, come qui sembra trattarsi. *Orige*, invero, non è una trascrizione errata di *origem*, ma verosimilmente corrisponde alla forma latina *oryx*, *orygis*, (trad. it. orice, antilope) che l'eteronimo oraziano ha utilizzato all'ablativo, *orige* nelle sua funzione di complemento di stato in luogo, preceduto quindi dalla prep. art. *no*.

Una volta sciolto questo nodo, gli elementi possono tornare al loro posto e, soprattutto, si può procedere ad una nuova traduzione<sup>43</sup> che restituisca il significato più compiuto dell'intera strofa, reinserendola nel flusso coerente e logico del pensare poetante di Reis:

Vê como com seu jeito sempre antigo  
Aprendido no orige azul dos deuses,  
As nynfas não socegam  
Na sua dança eterna.

Vedi con che arte sempre antica  
appresa sull'orice azzurro degli dei,  
non riposino le ninfe  
nella loro eterna danza. (p. 317-319)

La quartina, infatti, reiterando l'imperativo *vê*, con cui inizia la strofa precedente, si configura come atto pedagogico, rivolto a Lidia, in cui il poeta le mostra la vita e il mondo immutabile degli déi, con l'esortazione a imitarli, come recitano i versi di un'altra quartina: *Não de outro modo mais divino ou menos/ deve aprazer-nos conduzir a vida*,<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> F. PESSOA, *Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, cit.

<sup>44</sup> "Non in altro modo simile al divino/ci deve piacere passare la vita" *Ivi*, pp. 318-319.

A questo contesto appartengono anche le ninfe che danzano eternamente, memori del movimento ben appreso cavalcando l'orice, azzurro, perché divino.

Con questa *Ode* Ricardo Reis ha dimostrato in modo straordinariamente felice di meritarsi l'appellativo di "Orazio greco che scrive in portoghese", per la capacità di armonizzare la sua lingua con quella degli altri, fermando nei suoi versi un frammento di quelle immutabili scene silvestri, consegnate per sempre al mito degli déi e del loro divino bestiario, ma che, come sopra dimostrato, possono confondere e offuscare gli occhi del traduttore.

In conclusione, si può affermare che il viaggio della traduzione non termina mai, ma, seguendo il percorso già fatto da altri, arriva il momento di fare passi ulteriori, di saper guardare ad ogni poesia con occhi nuovi ed innocenti, dopo aver compiuto, con il maestro Alberto Caeiro *Uma aprendizagem de desaprender*<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> "un apprendistato al disimparare", in *Ivi.*, pp. 66-67.