

LO SPAZIO VUOTO
TRA LE FOGLIE E FRA LE STELLE
ANTÓNIO E IL TRADURRE POESIA

Serena Cacchioli

Mi sono chiesta da dove arrivasse António.

Arrivava dall'isola e dalla traduzione.

Ci siamo conosciuti via email quando ero ancora al mio primo anno di dottorato a Lisbona, grazie a Paola D'Agostino – che peraltro allora non conoscevo. O soltanto via email. Avevo organizzato, in facoltà, una tavola rotonda sulla traduzione di poesia tra Italia e Portogallo e avevo invitato lui, Vanessa Castagna, José Manuel de Vasconcelos e Paola – che quel giorno purtroppo non riuscì a partecipare.

Avevamo avuto alcune città in comune. Avevo sentito parlare di lui a Trieste. Il dipartimento di portoghese della SSLMIT di Trieste, in quegli anni (Che anni erano? Forse il duemilasei, duemila sette...) era bianco, piccolo, informale. Un pianerottolo dove si andava quando si voleva incontrare qualche viso conosciuto, scambiare due chiacchiere con gli studenti degli altri anni, seduti composti sulle sedie del corridoio in attesa del ricevimento dei professori. Qualcuno mi ha parlato di António lì, qualcuno mi ha detto che era scrittore, che era traduttore, che era di Madeira.

Abbiamo avuto Pisa in comune. Ma in differita. Quando io sono arrivata, lui era appena partito. Aveva comunque lasciato dietro di sé una scia di idee disseminate nelle menti delle persone che avevo conosciuto: studenti entusiasti, amici nostalgici, poesie rimaste qua e là, traduzioni, i racconti degli altri: “quando c'era António...”, “dovresti conoscere António...”.

Dopo alcuni anni, eccoci per la prima volta dal vivo alla tavola rotonda che avevo organizzato. Un dibattito informale sulla traduzione di poesia in Portogallo e in Italia. Ci sedemmo tutti attorno a un tavolo, tra il pubblico non c'era quasi nessuno, ma il dialogo fu animato e proficuo.

Le idee di António sulla traduzione sono esposte molto bene nell'analisi che riserva alle traduzioni poetiche di Albano Martins in *A noite submarina. Poesia, Natureza e Espiritualidade em Albano Martins* (2018).

António, in un bellissimo excursus sull'opera di Albano Martins traduttore di poesia, esprime la sua personale concezione della traduzione poetica e la applica all'analisi delle traduzioni dell'autore che studia. Ricorda, in particolare, un episodio del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, dove qualcuno sta guardando le foglie che cadono dagli alberi in autunno, non rivolgendo la propria attenzione alle foglie in sé, ma agli spazi vuoti che si creano tra una foglia e l'altra sul suolo, e la usa come un'immagine quasi fotografica di quello che significa tradurre i silenzi della poesia. Infatti, quello che soprattutto intriga António, nella traduzione poetica di Albano Martins, è esattamente la capacità dell'autore di tradurre il non detto, di tradurre il silenzio delle altre lingue, in particolare delle lingue morte. Lo spazio vuoto, insomma; le forme che si creano tra una parola e l'altra, tra una foglia e l'altra. Tradurre il vuoto, captare il segreto dell'indicibile è la grande abilità che si richiede al traduttore di poesia che non deve mantenersi semplicemente fedele al testo, ma deve appropriarsi del momento in cui è stata concepita una poesia, "cercando di ricostruire le prove del delitto che sono state le circostanze della sua genesi"¹. Si tratta di una materializzazione di un'idea astratta che prende forma in un modello linguistico differente e distante da quello che ha dato vita al testo originale. António cita inoltre una poesia di Albano Martins che si può considerare come una dichiarazione d'arte poetica, o traduttiva. È una poesia contenuta in *Livro de viagens* ed è una breve incursione dell'autore in una lingua straniera, l'italiano, in cui definisce l'atto di tradurre: "tradurre/ l'azzurro di tutte le stelle/ con l'acqua/ della notte sottomarina". Lo spazio vuoto tra le stelle, l'azzurro di tutte le stelle, così come lo spazio vuoto tra le foglie, ci restituiscono l'immagine di un poeta in ascolto. L'ascolto di un blocco di ghiaccio che si scioglie e distilla attraverso il verbo del traduttore. Tradurre impossessandosi di un'ispirazione altrui, ricreare dal silenzio con parole diverse. Come spiega lo stesso Albano Martins "le parole si cercano le une con le altre, si attraggono e respingono in un ritmo che non è più quello del testo originale ma è il ritmo naturale di un'altra respirazione poeticamente coerente"².

Un'altra metafora del tradurre che trapela dal libro di António è quella degli alberi. La poesia da tradurre è "come un albero che bisogna potare affinché i significati segreti possano sbocciare senza il bisogno di pronunciarli. Questo condensamento rende le poesie di Albano Martins intellegibili

¹ANTÓNIO FOURNIER, *A noite submarina. Poesia, Natureza e Espiritualidade em Albano Martins*, Lisboa, Ed. Colibri, 2018.

² *Ibid.*

a livello dell'emozione che deflagra al momento della lettura"³, "un'esplosione velocemente laboriosa", per usare le parole di Heberto Helder.

Ma al contrario di Heberto Helder, che porta all'estremo il compromesso tra traduzione e versione libera, Albano Martins si attiene al testo con un esercizio scrupoloso che ricrea la poesia cercando di mantenerne il più possibile l'anima.

António cita una conferenza tenuta da João Barrento a Torino nel 2010⁴ in cui vengono delineate tre tendenze dominanti nella traduzione di poesia del Novecento in Portogallo: 1) la manipolazione libera del testo poetico che segue la tradizione poetica portoghese (in cui si annoverano i poeti-traduttori David Mourão-Ferreira, Vasco Graça Moura, Luiza Neto Jorge e Albano Martins); 2) la pratica di un'anti-traduzione che segue la linea radicata nel non-imporsi all'altro, iniziata da Jorge de Sena e seguita da Joaquim Manuel Magalhães, Fíama Hasse Paes Brandão e Manuel Gusmão, 3) e infine una linea di frontiera della traduzione praticata da Heberto Helder e Maria Gabriela Llansol che Barrento definisce come *auto-estradição*.

È certo che le versioni libere di Maria Gabriela Llansol e Heberto Helder sono un tipo di *trans-creazione* più vicina alle teorie di Haroldo de Campos che alla tradizione propriamente portoghese. Di certo evitano la tanto temuta "impagliatura" del testo della traduzione strettamente filologica, ma si distaccano anche notevolmente dall'originale e si annoverano più facilmente tra le opere di pugno dei traduttori, piuttosto che nella letteratura tradotta.

La traduzione poetica quindi, in ognuna delle sue tre manifestazioni, serve a realizzare il potenziale di qualsiasi testo; serve a farlo rinascere, circolare. È l'espressione materiale dell'idea di "opera aperta". António cita Heberto Helder, che dice "tudo morre o seu nome noutro nome" ("tutto muore il proprio nome in un altro nome"), e pensando alla traduzione di poesia non c'è forse affermazione più vera di questa. La traduzione come una morte e una rinascita, una fusione del soggetto con l'oggetto, uno dei tanti modi per mantenere le parole in vita, per offrir loro altro spazio, altro tempo.

La traduzione come morte e rinascita e le ricreazioni poetiche di Heberto Helder ci riportano a un testo che António ha scritto come postfa-

³ *Ibid.*

⁴ Congresso internazionale "Quando traduzes/o amor, tu sabes/ que é já outro o seu nome" – Poesia portoghese contemporânea: crítica e tradução. Università di Torino, 25-26 Ottobre 2010.

zione alla raccolta *Nostalgia dei giorni atlantici*⁵. Tra le altre cose, in questo testo, si parla di un racconto di Herberto Helder intitolato *O quarto* (La stanza) e che fa parte di *Passos em Volta*. È un racconto che parla di qualcuno che sta costruendo una casa per morire. La costruisce sulla costa nord dell'isola, selvaggia e inospitale, con le rocce alle spalle e il mare di fronte. Si tratta di una casa senza pavimento perché, essendo una casa per morire, lui si coricherà nella terra per l'ultima volta – quando sarà pronta – e sprofonderà nelle viscere dell'isola. Secondo António, questo racconto è ispirato a un personaggio che abitò a Funchal e fu il primo psichiatra della città: Aníbal Faria. La prima versione del racconto di Helder recava ancora la dedica ad Aníbal Faria che poi sparì nelle revisioni seguenti. Aníbal Faria era stato il primo indagatore dell'inconscio e dell'immaginario dell'isola e il palazzo dove viveva, in rua da Carreira, a Funchal aveva la particolarità che in camera da letto mancava il soffitto e nell'altra stanza, che Aníbal usava in inverno, sul soffitto era stata dipinta la volta celeste. Nel racconto sublimato di Helder, al contrario, quello che manca è il pavimento e António assurge quest'immagine a simbolo della metafisica dell'insularità: “Terra e soffitto dell'isola si equivalgono, tanto che, quando c'è una frana si dice che è caduto un pezzo di cielo vecchio. Infatti, più della paura che il cielo ci cada in testa, si teme che l'isola sprofondi nell'oceano. Il sentimento di appartenenza a un mondo sospeso tra il mare e il cielo diventa modello dell'universo di cui l'isola è ovviamente il centro”⁶. L'immaginario dell'isola, secondo António, è volatile, legato alla finestra spalancata sul cielo di Aníbal Faria. “È come se ci si volesse aggrappare al cielo per non affondare insieme all'isola, per non scomparire nel nulla. Questa, in sostanza, la peculiare metafisica dell'insularità”.

Nessun uomo è un'isola, si sa. Forse solo il traduttore lo è. Il traduttore con i suoi spazi vuoti in terra (tra le foglie) e in cielo (tra le stelle) è anch'egli un essere in bilico fra due abissi. Stare sospesi tra la caduta del cielo e il franare della terra e tuttavia costruire la propria casa, osservare e ricomporre gli spazi vuoti. È questa l'eredità che mi ha lasciato, forse involontariamente, António.

⁵ ANTÓNIO FOURNIER, *Il cielo sopra le isole* in: *Nostalgia dei giorni atlantici*, Asti, Scritturapura Editore, 2005.

⁶ *Ibid.*