

**Repensar o feminino em  
contexto lusófono e italiano**

**Ripensare il femminile in  
ambito lusofono e italiano**

## FICHA TÉCNICA

Título: *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*

Organizadores/Curatori: Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa, Ana Luísa Vilela, Annabela Rita

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Capa: Quadro de Felix Edouard Vallotton (1865-1925)

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, setembro de 2017

ISBN – 978-989-8814-69-2

Publicação com *blind peer review*

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto «UID-ELT/0077/2013»

Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,  
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita  
(organização / curatori editoriali)

**Repensar o feminino em  
contexto lusófono e italiano /  
Ripensare il femminile in  
ambito lusofono e italiano**

CLEPUL

Lisboa

2017



## CONSELHO EDITORIAL / COMITATO EDITORIALE

Antonella Cagnolati  
(Università degli Studi di Foggia / Universidade de Sevilla)

Cristina Rosa  
(Università della Tuscia — Viterbo)

Gaspare Trapani  
(Universidade de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa)

Henrique Marques Samyn  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Isabel Lousada  
(Universidade Nova de Lisboa – CICS.NOVA / CLEPUL)

Lina Arao  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Marcelo Lachat  
(Universidade Federal do Amapá)

Mercedes Arriaga  
(Universidad de Sevilla)

Patrícia Alexandra Gonçalves  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vanessa Castagna  
(Università di Ca' Foscari Venezia)

# Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena

GUIA M. BONI

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

*São os autores que fazem as literaturas nacionais mas são os tradutores que fazem a literatura universal*

José Saramago

Jorge de Sena è stato poeta, studioso, romanziere e traduttore sia in prosa che in verso. La traduzione ha accompagnato tutta la sua vita letteraria, sin dagli esordi<sup>1</sup>, e l'ha adoperata come una forgia, un laboratorio dove lavorare a caldo i versi. La traduzione rappresenta per lui – come per molti altri poeti-traduttori – un dialogo aperto con lingue, secoli e personalità diversi, nei quali riconosce affinità elettive. Non si tratta di domare la lingua e la versificazione altrui, ma di entrare in contatto per aprire uno scambio. Un procedimento alchemico<sup>2</sup>, l'occasione di una reciproca trasmutabilità. Infatti scriveva Jorge de Sena (d'ora in poi JdeS): "A

---

<sup>1</sup> Nel 1944, JdeS pubblica un articolo sul surrealismo, intitolato "Poesia Sobrerrealista" (*O Globo*, Lisboa, 15 de Setembro), accompagnato da sue traduzioni di André Breton, Paul Eluard, Georges Hugnet e Benjamin Péret. La sua prima raccolta di poesie *Perseguição* è precedente di soli due anni.

<sup>2</sup> Una delle raccolte di Jorge de Sena si chiama sintomaticamente *Pedra filosofal* (1950).

tradução de poesia é [...] como toda a tradução que vise a transpor com exactidão e respeito, uma admirável escola de experiência da expressão”<sup>3</sup>

Le poesie tradotte nel corso di una vita, sintomo di quella che lui definiva “voracidade poética”<sup>4</sup> confluirono in due volumi antologici. *Poesia de 26 séculos* che racchiudeva componimenti che andavano dal VII secolo a.C con Archiloco fino a Nietzsche uscì nel 1972 e *Poesia do século XX* fu pubblicato postumo, nel 1978, a pochi mesi dalla morte. Ogni poeta tradotto ha una scheda di presentazione – sintetica ed eruditissima – ed entrambi i volumi si aprono con una prefazione in cui il curatore illustra il proprio itinerario poetico.

In queste due antologie – che complessivamente racchiudono 16 letterature, 218 poeti e 720 poesie –, JdeS opera come un archeologo che riscopre monumenti che illustra al lettore in una visita guidata. Un’antologia universale è senz’altro un progetto ambizioso – al quale aveva pensato anche Fernando Pessoa senza, tuttavia realizzarlo –, ma di certo non fine a se stesso. Infatti come scrive il traduttore-antologizzatore nella prefazione al primo volume, il suo intento era quello di ridare al Portogallo – che nel 1972 era ancora sotto la dittatura e nel 1978 se ne era liberato da soli 4 anni – una *weltanschauung*, una visione, un concetto del mondo che facesse uscire il paese dal suo “empequenecer perverso”<sup>5</sup>. Eppure l’intento di Jorge de Sena non era puramente didattico<sup>6</sup>, ma rivendicava l’idea che la “modernità”, contrariamente alla “novità” non si esaurisce nell’*hic et nunc*, ma passa indenne attraverso secoli e millenni I poeti da lui scelti operano come testimoni di una realtà ancora attuale, in quanto portavoce di una “dignità esistenziale”<sup>7</sup>

Questo preambolo era necessario per capire le scelte operate da JdeS,

<sup>3</sup> Jorge de Sena, *Poesia de 26 séculos*, Porto, Edições ASA, 2001, 3° ed., p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> “ampliar-se a todos os tempos e lugares uma visão do mundo, que às vezes se chega a supor que Portugal teve e perdeu, encolhendo-se dia a dia num empequenecer perverso”, *ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> “As traduções de poesia moderna, foram feitas menos ao acaso dos encontros com grande poesia, porque obedeceram mais decididamente a um propósito didáctico de pôr o público português, e também os poetas, em contacto com aspectos diversos da poesia moderna”, Jorge de Sena, *Poesia do século XX*, Porto, Edições ASA, 2003 (3° ed.), p. 10.

<sup>7</sup> Jorge de Sena, *Esorcismi*. Antologia poetica, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, p. 25.

mosse dalla sua ansia di modernità: modernità che nella scrittura femminile si manifesta con la volontà di uscire dalla condizione periferica in cui era confinata la donna e di far sentire la propria voce nella società.

Accanto ad Ada Negri ed Elena Bono, nel secondo volume dedicato alla poesia del Novecento, le altre donne sono H. D., pseudonimo di Hilda Doolittle (1886-1961), poetessa nordamericana, una delle massime rappresentanti dell'imagismo. L'inglese Edith Sitwell (1887-1964) che si distinse per un'opera originale in cui la musica si coniugava al verso. Ana Achmatova (1889-1966) russa che col primo marito fondò in opposizione al simbolismo, il movimento acmeista il quale prefiggendosi chiarezza e lucidità, era paragonabile – secondo JdeS – all'imagismo inglese e all'ermetismo italiano. Edna St. Vincent Millay (1892-1950), statunitense, che cantò l'indipendenza femminile negli anni Venti e definita da JdeS "uma espécie de Florbela Espanca norte-americana"<sup>8</sup>.

Il comune denominatore di tutte queste donne è l'innovazione e la libertà che portano nella poesia e nella vita: vuoi creando nuovi movimenti come l'imagismo o l'acmeismo, vuoi introducendo il nonsense in poesia e l'eccentricità nella vita (come Edith Sitwell) o vuoi una femminista militante – come Edna St. Vincent Millay – che indagò la sessualità femminile. Jorge de Sena non le confina in una sorta di riserva indiana, non le sceglie in quanto donne, ma perché corrispondono ai suoi principi di selezione:

independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lúcido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto da grandeza, humor e sarcasmo, profundez humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência íntima<sup>9</sup>

Anche le due italiane – vedremo – rientrano in tale ritratto.

## ADA NEGRI ED ELENA BONO: SPECCHIO D'ITALIA

Ada Negri ed Elena Bono sono per molti versi personaggi antitetici. Ada Negri (1870-1945) dopo aver esordito nel 1892 con la raccolta poetica *Fatalità* nella quale portava alla ribalta la miseria del quarto stato,

<sup>8</sup> *Poesia do século XX*, cit., p. 453.

<sup>9</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 18.

si cimentò con la prosa nelle novelle *Le solitarie* del 1917<sup>10</sup>, dove era la condizione femminile a essere indagata. Alla fine della I guerra mondiale e con l'avvento del fascismo – cui aderì divenendo nel 1940 la prima donna ad accedere all'Accademia d'Italia – tralasciò i temi sociali e si rinchiuse su se stessa adottando una vena più intimistica. Scrive Jorge de Sena nella scheda a lei dedicata: “Mais tarde, a sua poesia evoluiu para influir uma intensa afirmação de sexualidade feminina, muito diversa da tradicional poesia de amor em que as mulheres se confinavam (*Il Libro de Mara*, 1919)”<sup>11</sup>. Ada Negri, con la sua vita e la sua opera, si oppose al ruolo affibbiato alla donna dalla cultura borghese che vedeva in lei la semplice depositaria dei valori familiari.

Elena Bono (1921-2014), viceversa, prese parte alla Resistenza e i suoi versi furono tradotti e pubblicati da JdeS sin dal 1954<sup>12</sup>, appena due anni dopo la pubblicazione in Italia del volume *Galli notturni*. In questa poetessa – autrice anche di teatro e narrativa – JdeS ravvisa la tradizione italiana legata a Leopardi, ma anche e soprattutto la convinzione che nelle situazioni più tragiche – come la guerra – il destino dell'essere umano si gioca sulla libertà-responsabilità, sulla sua capacità di “morire in piedi”.

Entrambe agli esordi ottennero un grandissimo successo nazionale e internazionale seguito da un repentino oblio, come sottolineato da JdeS nelle schede a loro dedicate<sup>13</sup>

L'Italia che esse rappresentano – anche se tutto sommato è un po' riduttivo astrarre queste due donne dal panorama più ampio che JdeS disegna dell'Italia in questo secondo volume che si apre con Pascoli e

<sup>10</sup> Scriveva Ada Negri in una lettera a Patrizi riguardo le donne da lei ritratte: “umili scorci di vite femminili sole a combattere: malgrado la famiglia, sole; malgrado l'amore, sole; per propria colpa o per colpa degli uomini e del destino: sole”, Mauro Pea, *Ada Negri*, Bergamo, Industrie grafiche Cattaneo, 1960, p. 142.

<sup>11</sup> *Poesia do século XX*, cit., p. 420.

<sup>12</sup> “Elena Bono ou os galos nocturnos da poesia”, in *Comércio do Porto*, 14 de Setembro de 1954, con otto poesie tradotte.

<sup>13</sup> Su Ada Negri: “A sua expressão (derivada das liberdades e experiências métricas de Carducci e D'Annunzio) deixou por décadas de interessar a crítica italiana, largamente dominada pelo prestígio do “hermetismo” (uma poesia sábia e intimista que se desenvolveu durante a época fascista, como um refúgio contra as orientações oficiais, se bem que muitos dos “herméticos” tinham sido eles mesmos fascistas) que ainda comanda muito do gosto poético italiano” (p. 420) e su Elena Bono “A crítica italiana não tem atentado nela” (pp. 470-471).

si chiude con Carlo V. Cattaneo – è un paese in entrambi i casi uscito dalla macerie della guerra. Ada Negri, dopo la ferocia del primo conflitto, abbandona, forse disillusa, l'impegno civile e si rivolge alla passione amorosa, alla riscossa dell'amore sulla morte. La protagonista de *Il libro di Mara* (1919) da cui JdeS trae le due poesie è Mara che, dopo aver perduto l'amato a causa dell'epidemia di spagnola, attraverso il ricordo rievoca la potenza del loro amore e il verso sciolto da lei adottato serve ad accentuare il disorientamento della protagonista rimasta sola Elena Bono esce dal secondo conflitto mondiale ricordando la resistenza e gli eccidi nazisti con una lingua sublimata che non cade mai nel facile pietismo, anzi reclama la "dignità esistenziale" dell'essere umano

## LE TRADUZIONI

Nell'antologia, due sono le poesie scelte per Ada Negri<sup>14</sup> e otto per Elena Bono<sup>15</sup>. Vedremo rapidamente due esempi per far capire anche lo sforzo del traduttore che nel caso di un'antologia deve continuamente cambiare abito, piegando, con maggior o minor fatica, il proprio temperamento all'altrui verso, dimostrando generosità e umiltà letteraria

Cominciamo da Ada Negri e dalla sua poesia "Follia" che è un componimento di 10 versi, suddiviso in 5 distici. Il secondo è sempre più breve (4 quinari e un novenario), giocato sul parallelismo della prima parte "sei tu che" e sulla variazione della seconda, dove i verbi crescono come in un climax: "chiami", "guardi", "vuoi", "penetri", "travolgi". In chiusura, lo schema è alterato dalla ripetizione "sei tu", che aprendo e chiudendo il verso, fa sì che la protagonista sembri assediata dal ricordo

Un discorso diverso meritano i primi versi, lunghissimi, oltre le 20 sillabe. I primi tre distici sono separati da una virgola: chi compie l'azione e chi la subisce. Cesura assente nel quarto dove l'unica protagonista è la donna. Raddoppiata, invece, nel quinto dove l'amante non più sulla

---

<sup>14</sup> Entrambe tratte da *Il libro di Mara*. L'altra si intitola: "Aquele que passa", pp. 134-135. La prima edizione italiana fu pubblicata a Milano dai Fratelli Treves nel 1919.

<sup>15</sup> "Nascimento de Vénus", p. 380; "Nocturno de Paestum", p. 381; "Meio-Dia", pp. 381-2; "Dorme o vento", p. 382; "Retrato de Rapaz", 383 e le tre poesie tratte da *Fiori rossi*: "Para os companheiros tombados na resistência", p. 383; "Os cantos da montanha", p. 383 e "Flores vermelhas", p. 383. Prima edizione italiana de *I galli notturni*, Milano, Garzanti, 1952.

terra (come anticipato dal cipresso, albero da cimitero I, 1), figura eterea, è stato risucchiato dalla morte, "oscura vertigine"

<p><i>Follia</i>          Una foglia cade dal platano, un fruscio scosse          [il cuore del cipresso:          sei tu che mi chiami.          Occhi invisibili succhiellano l'ombra,          [s'infiggono in me come chiodi in un muro:          sei tu che mi guardi.          Mani invisibili di spalle mi toccano, verso          [l'acque dormenti del pozzo mi attirano:          sei tu che mi vuoi.          Su su dalle vertebre diace con pallidi taciti          [brividi la follia sale al cervello:          sei tu che mi penetri.          Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il          [corpo nell'aria, via lo porta l'oscura vertigine:          sei tu che mi travolgi, sei tu.</p>	<p><i>Multidão</i>          Uma folha tomba do plátano, um frémito          [sacode o imo do cipreste,          És tu que me chamas.          Olhos invisíveis sulcam a sombra,          [penetram-me como à parede os pregos,          És tu que me fitas.          Mãos invisíveis nos ombros me tocam,          [para as águas dormentes do lago me atraem,          És tu que me queres.          De sob as vértebras com pálidos toques [ligeiros a loucura sai para o cérebro,          És tu que me penetras.          Não mais os pés pousam na terra, não mais [pesa o corpo nos ares, transporta-o a vertigem [obscura          És tu que me atravessas, tu.</p>
---	--

Il titolo "Follia/Multidão" è un palese errore di traduzione, dovuto alla confusione tra "folla"/*multidão* e "loucura"/*follia*. Essendo questo volume uscito postumo, è probabile che sia stato il curatore di *Poesia do século XX* a incorrere nella svista e non JdeS, il quale nel penultimo distico: "la follia sale al cervello", traduce correttamente il sostantivo italiano con "loucura".

Dal punto di vista metrico, JdeS si prefigge il massimo di fedeltà<sup>16</sup>. E vedremo che proprio qui risiede uno degli ostacoli da aggirare.

Mi vorrei tuttavia, soffermare sulle scelte lessicali che esemplificano la difficoltà della traduzione e soprattutto la capacità dimostrata da Jorge de Sena nella cosiddetta "compensazione", cioè il recupero laddove avviene una perdita, per ristabilire l'equilibrio non all'interno del solo verso, ma dell'intero componimento. Vedremo, com'era prevedibile data la struttura della poesia col primo verso sempre superiore a 20 sillabe che le maggiori complicazioni risiedono proprio qui

**1° distico:**

Una foglia cade dal platano, un fruscio scosse il cuore del cipresso:  
sei tu che mi chiami.

*Uma folha tomba do plátano, um frémito sacode o imo do cipreste,  
És tu que me chamas.*

"cade/tomba": JdeS predilige "tomba" al letterale "cai" sia per una questione metrica dato che il verbo è bisillabo come l'originale, sia perché "tombar" significa "cair rolando", cioè il movimento della foglia volteggiante prima di raggiungere il suolo.

"cuore/imo": identico problema metrico rappresentato dall'eventuale trisillabo "coração", JdeS decide di accentuare il lato intimistico del testo. Infatti "imo" che in italiano abbiamo come aggettivo e in portoghese anche come sostantivo significa profondità

Riguardo il cambiamento del tempo verbale dal passato remoto "scosse" – che anche in italiano suona strano visto che tutta la poesia è al presente, ma è spiegabile da una parte con l'allitterazione in "s" ("fruscio scosse [...] cipresso") che ricorda il vento nel fogliame e dall'altra per evitare la cacofonica ripetizione "scuote"/"cuore" – che diventa presente con "sacode", senza alterare il significato, il traduttore preferisce salvaguardare il ritmo, recuperando la "o" e la "e" (scosse/sacode) che con "sacodiu" sarebbe andato perduto

L'apparente innalzamento del registro semantico delle scelte operate in questo verso vanno in realtà a compensare le perdite dei versi seguenti.

<sup>16</sup> "de um modo geral, a métrica, o arranjo estrófico o sistema de rimas, etc., dos poemas foram sempre respeitadas nas traduções", *Poesia do século XX*, cit., p. 12.

**2° distico:**

Occhi invisibili succhiellano l'ombra, s'infiggono in me come chiodi  
in un muro:  
sei tu che mi guardi.

*Olhos invisíveis sulcam a sombra, penetram-me como à parede os  
pregos,  
És tu que me fitas.*

“succhiellano/sulcam”: succhiellare viene da succhiello, cioè lo strumento adoperato dal falegname per forare il legno che in portoghese è “verrumar, espidaçar, picar”. Ma il verbo in italiano ha anche un significato figurato e non comune, cioè “pensiero che rode l'anima, tormento che scava nell'intimo”. Ecco la compensazione cui accennavamo prima, introdotta da JdeS nel v. 1 con “imo”, andando a equilibrare il significato più superficiale di “sulcar” che, tuttavia, conserva nella scelta ritmica l'alternanza vocalica “u/a” e la “s” e la “l” dell'originale (succhiellano/sulcam). Lo stesso si può dire per “s'infiggono/penetram-me”. A infiggere, cioè ficcare dentro, conficcare, usato in italiano appositamente per i chiodi, e che in portoghese poteva essere “fincar, espetar”, JdeS preferisce “penetrar” che Ada Negri adopera nella 4° strofa al 2° verso. Questa scelta è probabilmente dovuta all'anticipazione della carica erotica andata perduta sempre della 4° strofa con quel: “Su su dalle vertebre” che rientra nell'ambito degli intraducibili

**3° distico:**

Mani invisibili di spalle mi toccano, verso l'acque dormenti del pozzo  
mi attirano:  
sei tu che mi vuoi.

*Mãos invisíveis nos ombros me tocam, para as águas dormentes do  
lago me atraem,  
És tu que me queres.*

“pozzo/lago”: entrambe rappresentano acque “dormenti”. Il pozzo – in portoghese “poço” – dell'originale accentua la verticalità dello sprofondare della protagonista. Ma se JdeS avesse lasciato “poço”, il verso avrebbe subito – con quelle tre “o” che si seguono – una cesura netta del

verso: "as águas dormentes do poço me atraem". Anche in questo caso, il traduttore opta per la conservazione del ritmo L'apertura della "a" di lago dà l'abbrivio al finale del verso congiungendosi alle "a" del verbo atraem: "as águas dormentes do lago me atraem"

4° distico:

Su su dalle vertebre diacce con pallidi taciti brividi la follia sale al cervello:  
sei tu che mi penetri.

*De sob as vértebras com pálidos toques ligeiros a loucura sai para o cérebro,  
És tu que me penetras.*

Distico in perdita per quell'intraducibile "su su" reso semplicemente con "sob" e per l'omissione di "diacce" probabilmente per una questione metrica. Infatti il verso portoghese risulta anche con questa eliminazione più lungo di quello italiano.

Ma anche in questo caso, JdeS riesce a mediare tra le due lingue, concentrandosi più sulla seconda parte del verso in cui la struttura originale dei lessemi aggettivo + aggettivo + sostantivo ("pallidi taciti brividi") è sostituita da aggettivo + sostantivo + aggettivo ("pálidos toques ligeiros") per una questione di musicalità. La traduzione letterale avrebbe potuto essere "pálidos táticos calafrios" decisamente cacofonica per lo schema vocalico a + i + o che si ripete in portoghese, mentre l'italiano è giocato sul crescendo dell'allitterazione in "i" che accentua l'insinuarsi del freddo, anticipato da "diacce"

5° distico:

Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il corpo nell'aria, via lo porta l'oscura [vertigine]:  
sei tu che mi travolgi, sei tu.

*Não mais os pés pousam na terra, não mais pesa o corpo nos ares,  
transporta-o a [vertigem] obscura,  
És tu que me atravessas, tu.*

Nel secondo verso eliminando la ripetizione del secondo verbo “essere”, JdeS ottiene un risultato più secco che gli serve, però, nuovamente a tenere a bada la scansione sillabica.

Un discorso a parte merita il “travolgi/atravesas”. Mara in quest’ultimo verso si sofferma sul disorientamento – anticipato dalla follia del v. 7, provocato dalla morte dell’amato ma mai menzionata nella poesia – e sul ricordo del loro amore in cui il corpo della donna prova ancora le sensazioni provocategli dall’amato. In portoghese si sarebbe potuto adoperare “transtornar” o “pertubar” per restituire lo straniamento della protagonista. Ma l’interpretazione di JdeS enfatizza l’aspetto sensuale del componimento (come in II, 1: “penetram-me” e in IV, 1: “toques”) peraltro annunciato nella scheda dedicata ad Ada Negri: “intensa afirmação de sexualidade feminina”<sup>17</sup>. Va detto a difesa del traduttore, però, che nel momento in cui in un’antologia si astrae un testo da un contesto, come lo sono le 41 liriche che compongono *Il libro di Mara* – e noi non sappiamo se JdeS lesse l’intero volume o solo alcune parti di esso – è normale accentuare un elemento piuttosto di un altro, nella fattispecie la carica sensuale che senz’altro risulta la dominante di questa traduzione.

In tutt’altro modo JdeS affronta la poesia di Elena Bono in cui i partigiani intonano i loro canti in comunione con la natura. Vediamo uno dei componimenti dedicati alla resistenza, tratto da *Fiori rossi*

Elena Bono, “I Canti della montagna”, da *Fiori rossi*

Qui la traduzione è praticamente letterale perché l’originale si presta. Notiamo appena (v. 6) “le montagne” plurali che diventa singolare “a montanha” forse per rompere la sequenza in “s” del verso precedente e ripreso anche nel v. 9. Tenendo presente che in italiano il singolare “andare in montagna” è anche sinonimo della resistenza partigiana. Abbiamo poi lo scambio di lessemi al v. 10: “cuore umano” che diventa “humano coração” in cui la musicalità rispetto a “coração humano” non ha bisogno di commenti. E infine vorrei sottolineare la scelta ammirevole, dove la sensibilità poetica prende addirittura il sopravvento sull’originale, di tradurre al v. 5 “selvagge” con “bravas”, invece del sinonimo di “selvagens”, dotato di una carica espressiva sia dal punto di vista del significante che del significato assai più dirompente.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 420.

Soltanto chi ogni giorno va a morire può cantare così. Era come se cantassero i torrenti le grandi erbe selvagge le montagne. Il vostro cuore conteneva tutto entro di sé: erbe acque montagne, cuore umano più grande della morte.	Só quem todos os dias vai morrer pode cantar assim. Era como cantaríamos as torrentes as grandes ervas bravas a montanha. O vosso coração continha tudo dentro de si: ervas, águas, montanha, humano coração maior que a morte.
---	---

Gli esempi qui presentati mettono in risalto il genio traduttivo di JdeS che non teme di indossare panni femminili. Come scriveva Carlo Vittorio Cattaneo "il linguaggio porta come implicazione l'inquietudine d'una alterità spesso angosciosa per il poeta"<sup>18</sup> e noi aggiungeremo per il traduttore, il quale facendo leva sulla "exactidão" e il "respeito", citati in principio, sottolinea – intraprendendo un viaggio poetico intorno al mondo lungo 27 secoli – il valore alchemico della poesia e di rimando della traduzione che possono risanare la corruzione della materia. Concetto condensato da JdeS con le seguenti parole: "Nunca a poesia transformou o mundo – mas o mundo nunca se transformaria sem ela"<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Jorge de Sena, *Esorcismi*, cit., p. 22.

<sup>19</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 11.