

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
Dipartimento di Studi Comparati - Collana di Letterature Compare n.s. 10

PORTOGHESE LINGUA DEL MONDO
Metodologie e strategie traduttive
(2008)

a cura di
MARIA LUISA CUSATI

In copertina
CARAVAGGIO, *Narciso*, 1600 ca.

*Questo volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Studi Comparati
- Ricerca di Ateneo 2007-2008 - dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

MARIA LUISA CUSATI (a cura di),
Portoghese lingua del mondo. Metodologie e strategie traduttive (2008)

© Dipartimento di Studi Comparati, Napoli 2009
Il Torcoliere - Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

NAPOLI
2009

INDICE

- Maria Luisa Cusati, *Premessa* p. 7
- Guia Boni, *Ungaretti traduce Vinicius de Moraes: varianti di poeta* p. 11
- Rosaria de Marco, *Il passato plurale nelle traduzioni italiane di Saramago* p. 33
- Teresa Gil Mendes, *A vida verdadeira de Domingos Xavier de Luandino Vieira – traduções e não só* p. 51
- Maria da Graça Gomes de Pina, *Onde está a nuca de Jano? Notações sobre as traduções portuguesas de A. Camilleri* p. 67
- Barbara Gori, *Un moderno traduttore dell'Ottocento. Tommaso Cannizzaro traduce Antero de Quental* p. 81
- Regina Célia de Carvalho Pereira da Silva, *Métodos e especificidades lexicais na tradução dos Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia de Garcia da Orta* p. 99

Per il Brasile, Guia Boni sceglie una poesia di Vinicius de Moraes *A vida vivida* tradotta da Ungaretti che visse cinque anni in Brasile e fece conoscere in Italia i più importanti rappresentanti della poesia brasiliana, giungendo a programmare una antologia che non venne mai concretizzata, così che le sue traduzioni sono rimaste disperse in varie riviste. Attraverso le varianti che sottolineano il continuo impegno del poeta, la Boni mette in luce la validità dell'Ungaretti traduttore.

Per il Portogallo abbiamo vari interventi, ben diversi fra di loro. Rosaria de Marco considera alcuni romanzi di José Saramago, soffermandosi sulla traduzione del *Pretérito Perfeito Simples* che in italiano si può restituire con il Passato Remoto e/o Passato Prossimo; la sua analisi approda alla dimostrazione di come la traduttrice Rita Desti sia riuscita ad adottare, da un certo momento in poi, una soluzione che ben si attaglia allo stile di Saramago. Barbara Gori si occupa invece delle traduzioni di Antero de Quental realizzate all'inizio del Novecento da Tommaso Cannizzaro, personaggio che ha avuto grandi meriti nella divulgazione di opere portoghesi, delle quali fu tra i primi traduttori; accanto al merito pionieristico, la Gori gli riconosce un lavoro competente e accurato.

Diverso il percorso seguito da Maria da Graça Gomes de Pina che compie il tragitto inverso, studiando le traduzioni in portoghese di alcuni romanzi di Andrea Camilleri. Non si limita al Portogallo ma mette a fuoco anche le traduzioni brasiliane giungendo a interessanti conclusioni che vanno in direzione della "utopia" traduttiva.

Maria Luisa Cusati

Guia Boni

UNGARETTI TRADUCE VINICIUS DE MORAES: VARIANTI DI POETA

*A Luciana Stegagno Picchio,
ungarettiana brasilica della prima ora*

Il Brasile è la mia Patria umana
Giuseppe UNGARETTI, *Brasile*, 1968

«Ed incede il Neptunia. / A Pernambuco attracca» con questi versi tratti dal "Monologhetto"¹, Giuseppe Ungaretti racconta il suo arrivo in Brasile nel 1937. L'anno precedente era stato invitato dal Pen Club argentino, insieme ad altri scrittori europei, per partecipare agli "Incontri Europa-America Latina". A San Paolo, prima tappa del viaggio sudamericano, il rettore dell'Università, fondata da appena due anni, gli offre di inaugurare la cattedra di Letteratura italiana. Tornato in patria, Ungaretti si consulta con la moglie Jeanne e, dato il clima politico italiano ormai irrespirabile, i due decidono di imbarcarsi insieme ai figli Ninon e Antonietto. A San Paolo, Ungaretti resterà fino al 1942, quando il Brasile entra in guerra a fianco degli alleati.

I cinque anni in Brasile cambieranno Ungaretti. Umanamente, per la perdita del figlio Antonietto, morto per una appendicite non diagnosticata; esteticamente perché l'incontro con il barocco brasiliano (in particolare l'Aleijadinho) e la natura lussureggiante saranno motivo di riflessione: «in Brasile ho avuto un contatto con la natura piuttosto curioso, che ha portato alla mia poesia degli elementi che le danno il carattere che essa ha ora» (Ungaretti, 2000: LXXXV); stilisticamente perché in quei cinque anni, se si escludono alcuni componimenti in morte del fratello scomparso nel 1937 e del figlioletto, non scrive un rigo, ma furiosamente si dedica alla traduzione come gli capiterà in al-

¹ Da *Un grido e paesaggi 1939-1952* (Ungaretti, 1969: 259).

tri momenti di crisi, nel 1944 per esempio. «In Brasile, faccio il professore, e insegno, e mi occupo di studiare gli autori italiani [...] e non riesco a far poesia. Mi ci sono messo tante volte, in Brasile, ma non ho potuto scrivere un solo verso. Non so perché [...]. Allora, per provare, mi sono messo a tradurre» (Ungaretti, 2000: LXXXV-LXXXVI).

E proprio in quel fatidico 1944 di crisi, ormai tornato in Italia da due anni, Ungaretti traduce, tra gli altri, alcuni autori brasiliani:

Io sto portando a termine il volume delle traduzioni: ho rifatto tutte quelle di Gongora e ne sto raddoppiando il numero, ho tradotto vent'otto sonetti di Shakespeare, sto traducendo alcune poesie popolari brasiliane, alcune raccolte dalla viva voce da me, e ora penso anche d'aggiungere una tragedia di Racine e qualche cosa di Scève. Sarà, spero, un grosso volume. Si vedranno bene in questo volume, le due correnti che s'agitano in me, a volte drammaticamente e in modo insanabile: la corrente di scuola petrarchista, e la corrente di vena e d'estro (*lettera a De Robertis del 2 marzo*) (Ungaretti, 2000).

In realtà, il volume così immaginato non vedrà mai la luce. I vari autori usciranno singolarmente o appaiati: in quello stesso anno i 40 sonetti di Shakespeare e poi Mallarmé, Góngora, Racine, William Blake. Le traduzioni di poesia brasiliana cominceranno a essere pubblicate poco per volta. La prima raccolta antologica, ospitata sulla rivista "Poesia" (Ungaretti, 1946), include, corredata di note e brevi introduzioni, un florilegio della letteratura brasiliana delle origini con alcuni brani di tre favole indie, un canto popolare sertanejo, i classici Anchieta, Gonzaga, Gonçalves Dias, fino al Novecento di Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes. Nel 1969, nella rivista "L'approdo letterario", Ungaretti dedica una sezione di cinque poesie all'amico Vinicius de Moraes, poi ripresa nel 1981 in *Poesie e canzoni* quando i due poeti sono ormai morti. Nel 1961, in *Il deserto e dopo*, il poeta italiano aveva pubblicato un'altra raccolta che includeva: Oswald de Andrade con *Pau Brasil*, per il quale aveva sacrificato i componimenti di Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Vini-

cius de Moraes, facendo anche posto a *Poesie ispirate all'amica* di Mário de Andrade, conservando le favole indie, il canto popolare sertanejo, Anchieta, Gonzaga e Gonçalves Dias. In realtà il *Pau Brasil* era già uscito nel 1949 sulla rivista "Pirelli" col titolo complessivo *Vecchio Brasile*, cui aveva aggiunto un suo *divertissement* "poesiola sul cahusciù", un titolo che riprendeva ironicamente la struttura della storia del Brasile raccontata da Oswald, *Ultimo cronista: il traduttore* (Ungaretti, 2000: 1332).

Il Brasile, dopo il lungo soggiorno, continuerà a fare capolino nella poesia e nella vicenda umana di Ungaretti. Tant'è che il suo ultimo saggio, uscito nel febbraio del 1970, pochi mesi prima di morire, è la prefazione a *Memorie sentimentali di Giovanni Miramare* di Oswald de Andrade, romanzo pubblicato in Italia da Feltrinelli.

Centrale, quindi, l'esperienza brasiliana nella vita e nella poetica ungarettiana. Tra i tanti poeti da lui conosciuti in Brasile, l'amicizia con Vinicius de Moraes (1913-1980) proseguirà nel corso degli anni e sarà suggellata da quel disco con cui gli amici italiani vollero omaggiare nel 1969 il poeta-trovatore brasiliano: *La Vita, Amico, è l'arte dell'incontro*. Poesie e canzoni di Vinicius, recitate da Ungaretti e cantate da Sergio Endrigo.

"A vida vivida" di Vinicius de Moraes è una delle sue prime poesie, tratta dalla raccolta *Novos Poemas* del 1938, quando Ungaretti era da poco giunto in Brasile. Vinicius aveva 25 anni ed era ancora nella fase intimista della ricerca di sé. E questa poesia verrà pubblicata, come detto, nel 1946, nel 1969 e infine nel 1981. Ma soltanto le prime due edizioni testimoniano i rimaneggiamenti sui quali vogliamo soffermarci: «la nozione di variante (e di variantismo) sembra annessa naturalmente, e come per definizione, all'opera poetica di Ungaretti, e costitutiva di essa» (De Robertis, 1981: 99). Ungaretti, come vedremo, era un traduttore accurato, dedito ai mutamenti, esigente, che aveva riflettuto a lungo sui problemi legati alla traduzione e che nel corso della vita andrà elaborando una sua poetica della traduzione. Lui stesso scriveva nel 1926 nel suo "L'esportazione letteraria":

Un altro mezzo di propagazione è la traduzione. Mezzo inefficace, dannoso, come ogni segno di debolezza, se mette sott'ordine di una lingua straniera, la propria, per far colpo sugli allocchi di casa. Sono imprese che non daranno mai gloria, né se ne ricaverà un utile qualsiasi più che magro. Questa è la peggiore delle ipotesi. Se tra il traduttore e l'autore non c'è una certa affinità d'animo, di gusti, d'intelligenza, la traduzione sarà sempre scadevole (Ungaretti, 1974: 140-1).

E questo spiega il florilegio da lui effettuato nella letteratura brasiliana, ma anche il moto che gli fece scegliere Shakespeare, Mallarmé o Blake. Egli non fa distinzione tra ispirazione poetica e traduzione, anzi sottopone entrambe a quel *labor limae* che caratterizza tutta la sua opera, facendo scaturire significato e metrica in contemporanea. Quello che a noi preme è, però, cercare di capire l'evoluzione operata da Ungaretti nel riproporre lo stesso componimento a distanza di ventisei anni.

Segue il testo di Vinicius de Moraes che presentiamo nella versione su cui ha lavorato Ungaretti e da lui presentata nell'edizione del 1946, mentre quella del 1969 non aveva il testo originale. Nell'edizione del 1981, i curatori riprendono l'ultima traduzione del poeta italiano, ma corredandola con le poesie di Vinicius tratte dalla *Obra completa* da lui personalmente curata. A noi quest'ultima versione poco interessa, visto che Ungaretti aveva operato su una poesia precedente: evidente da un indizio presente nel v. 2 della quartina VII, in cui Vinicius deciderà di sostituire *âmago* con *fundo*, mentre il poeta italiano resterà fedele ad *âmago*, cioè intimo. Segnaliamo una dimenticanza presente nella prima versione (VIII, 3: *obscura*) poi corretta nel testo del 1969 e un'altra che, invece, non compariva neanche sull'originale, poi ripristinata sempre in traduzione (VIII, 3: *inferno*).

A vida vivida

- I Quem sou eu sinão um grande sonho obscuro em face do Sonho
Sinão uma grande angústia obscura em face da Angústia
Quem sou eu sinão a imponderável árvore dentro da noite imóvel
E cujas presas remontam ao mais triste fundo da terra?...

- II De que venho sinão da eterna caminhada duma sombra
Que se destrói à presença das fortes claridades
Mas em cujo rastro indelével repousa a face do mistério
E cuja forma é a prodigiosa treva informe?
- III Que destino é o meu sinão o de assistir ao meu Destino
Rio que sou em busca do mar que me apavora
Alma que sou clamando o desfalecimento
Carne que sou no âmago inútil da prece?
- IV O que é a mulher em mim sinão o Túmulo
O branco marco da minha rota peregrina
Aquele em cujos braços vou caminhando para a morte
Mas em cujos braços sómente tenho vida?
- V O que é o meu Amor, ai de mim! sinão a luz impassível
Sinão a estrêla parada num oceano de melancolia
O que me diz ele sinão que é vã toda a palavra
Que não repousa no seio trágico do abismo?
- VI O que é o meu Amor? sinão o meu desejo iluminado
O meu infinito desejo de ser o que sou acima de mim mesmo
O meu eterno partir na minha vontade enorme de ficar
Peregrino, peregrino de um instante, peregrino de todos os instantes?
- VII A quem respondo sinão a ecos, a soluços, a lamentos
De vozes que morrem no âmago do meu prazer ou meu tédio
A quem falo sinão a multidões de símbolos errantes
Cujas tragédia efémera nenhum espírito imagina?
- VIII Qual é o meu ideal sinão fazer do céu poderoso a Língua
Da nuvem a Palavra imortal cheia de segredo
E do fundo [do inferno] delirantemente proclamá-los
Em poesia que se derrame como sol ou como chuva?
- IX O que é o meu ideal sinão o Supremo Impossível
Aquele que é, só Ele, o meu cuidado e o meu anelo
O que é Ele em mim sinão o meu desejo de encontrá-lo
E O encontrando, o meu medo de não o reconhecer?

- X O que sou eu *sinão* Ele, o Deus em sofrimento
 O tremor imperceptível na voz portentosa do vento
 O bater invisível de um coração no descampado...
 O que sou eu *sinão* Eu Mesmo em face de mim?

(Moraes, 1946)

Commento della poesia

Poesia composta da dieci quartine a verso libero, prive di rima.

Una serie di domande che si risolvono col punto interrogativo alla fine di ogni quartina.

Parola chiave e nervo della poesia *sinão* / se non.

Proposizione che ritroviamo in tutti i primi versi, quasi a sminuire la forza del pronome interrogativo con cui si aprono le quartine (I, 1 e 3: Quem / *sinão*; II, 1: De que / *sinão*; III, 1: Que / *sinão*; IV, 1: O que / *sinão*; V, 1 e 3: O que / *sinão*; VI, 1: O que / *sinão*; VII, 1 e 3: A quem / *sinão*; VIII, 1 e 3: Qual / *sinão*; IX, 1 e 3: O que / *sinão*; X, 1 e 4: O que / *sinão*).

Il *sinão* ripetuto ben 15 volte su 40 versi svislisce l'interrogazione dato che il poeta risponde in parte alle domande che si pone, accentuando il valore intimistico del componimento in una specie di riflessione immedesimata, esplicitata dal pronome soggetto *eu* (I, 1 e 3: Quem sou eu; X, 1 e 4: O que sou eu), che apre e chiude la circolarità della poesia. I verbi principali sono tutti alla prima persona (I, 1 e 3: sou; II, 1: venho; III, 2, 3, 4: sou; VII, 1: respondo, 3: falo; X, 1 e 4: sou) come gli aggettivi possessivi (III, 1: o meu, ao meu Destino; IV, 2: da minha rota; V, 1: o meu Amor; VI, 1: o meu Amor / o meu desejo, 2: o meu infinito, 3: o meu eterno; VIII, 1: o meu ideal; IX, 1: o meu ideal, 2: o meu cuidado, o meu anelo, 3: o meu desejo, 4: o meu medo) e i pronomi indiretti, i quali accentuano ulteriormente il carattere autoreferenziale della poesia che si coagula nel «Eu Mesmo» finale: IV, 1: em mim; V, 3: me diz; VI, 2: de mim mesmo; IX, 3: em mim; X, 4: de mim; con lo scioglimento finale in cui l'io piccolo incontra l'io grande: X, 4: eu / Eu Mesmo.

Molti i sostantivi con maiuscola: I, 1: Sonho, 2: Angústia; III, 1: Destino; IV, 1: Túmulo; V, 1: Amor; VI, 1: Amor; VIII, 1: Língua, 2: Palavra; IX, 1: Supremo Impossível; X, 1: Ele, o Deus, 4: Eu Mesmo, volta a di-

stinguere il concetto universale dall'io del poeta, talvolta corredato da aggettivi: I, 1: grande sonho obscuro / Sonho; I, 2: angústia / Angústia; Que destino é o meu / Destino.

I verbi sono tutti al presente, ma dal punto di vista del cronotopo, scorgiamo una evoluzione temporale che si riassume nelle prime tre quartine in cui il poeta riflette solo ed esclusivamente su se stesso: I presente (quem sou eu), II passato (De que venho), III futuro (Que destino), mentre nelle altre il discorso diventa una riflessione più ampia che coinvolge: IV-V-VI: donna/amore; VI: interlocutore del poeta; VIII-IX: lingua / parola; X: ritorno su se stesso.

Un discorso a parte meritano le quartine IV, V, VI, VII e VIII che fungono da inciso. Nelle prime tre (IV, V, VI) entra in scena la donna, paragonata per sineddoche a un Tumulo (IV, 4), ma che ossimoricamente lo trae in salvo (IV, 4).

In V dalla donna passiamo all'amore (V, 1: o meu Amor) e assistiamo allo stesso gioco di antitesi che dal negativo (come prima la morte) passa al positivo (la vita): Amore inteso come dolore (V, 1: ai de mim!) come sospensione del tempo e dello spazio (V, 1: luz impassível; V, 2: estrela parada num oceano de melanconia) e vanità della parola (anticipando le quartine VII e VIII) se non poggia *no seio trágico do abismo* (V, 4). Nella VI c'è il capovolgimento annunciato: alla staticità e accettazione (V, 1: luz impassível ed estrela parada V, 2) sono contrapposte aspirazione e dinamicità: *desejo iluminado* (VI, 1), all'infinito *desejo de ser* (VI, 2) e l'eterno *partir* (VI, 3). Come se il poeta ritemperato si rimettesse in cammino (VI, 4: *peregrino de um instante, peregrino de todos os instantes*).

Nelle due successive il poeta torna a rispondere a se stesso (VII, 1-2: *ecos, soluções, lamentos / de vozes que morrem no fundo do meu prazer ou tédio*) e a parlare tra sé e sé, alle sue folle di simboli erranti, pellegrini come lui. E trova in sé le risposte: il suo ideale è *de fazer do céu poderoso a Língua / da nuvem a Palavra imortal cheia de segredo* (VIII, 1-2), cioè poesia, rifondendo in sé – dal fondo dell'inferno (VIII, 2: *Palavra imortal*) – il cielo, la nuvola e il sole o l'acqua piovana che riconducono in climax ascendente al fiume, al mare (III, 2) e all'oceano (V, 2).

Nelle due ultime strofe il poeta pare aver trovato la risposta: il suo ideale è il Supremo Impossibile (IX, 1) già per definizione irraggiungibile, ma teme di non trovarlo o peggio di non saperlo riconoscere (IX, 4) e di vivere, quindi, alla continua ricerca, identificandosi in quel desio e angoscia metafisica che si può manifestare ovunque (X, 2-3). Il poeta si rannicchia su se stesso: forse sconfitto dalle dimensioni della sua ricerca, ma consapevole della sua unicità. È la poetica di Vinicius de Moraes.

La traduzione di Ungaretti del 1969

Come detto, questa poesia di Vinicius de Moraes, prima di essere inclusa in *Poesie e canzoni* (Moraes, 1981: 166 e 168), uscì su "Poesia" (Ungaretti, 1946: 229-231) in cui Giuseppe Ungaretti presentò con note una breve antologia di poesia brasiliana e poi su "L'approdo letterario" (Ungaretti, 1969a: 18-20) dove il poeta curerà una intera sezione dedicata a Vinicius de Moraes con una breve introduzione, ma senza testo originale².

Riportiamo la traduzione di Ungaretti:

La vita vissuta

- I Chi sono io se non un grande sogno oscuro di faccia al Sogno
Se non oscura grande angustia di faccia all'Angustia
Chi sono io se non quell'albero imponderabile dentro la notte
Ferma con quegli appigli che risalgono al fondo più triste della terra?...
- II Da che cosa vengo io se non dall'eterna camminata di un'ombra
Che in presenza delle forti chiarezze si distrugge
Ma che offre nella sua traccia indelebile riposo al volto del mistero
E per forma ha la prodigiosa tenebra informe?

² Nel 1997, la Biblioteca Nazionale di Roma ha acquistato alcuni manoscritti e dattiloscritti di Ungaretti intitolati *Poesia del Brasile* (segnatura: VITT. EM. 1656) in cui è anche compresa la nostra poesia con alcune correzioni autografe che vedremo nelle varianti.

- III Quale destino è il mio se non d'assistere al mio Destino
Fiume che sono in cerca del mare che mi impaura
Anima che sono clamando il disfacimento
Carne che sono nell'intimo inutile della preghiera?
- IV Oh che cos'è in me la donna se non la Tomba
Il segno bianco della rotta del mio pellegrinare
Coei dalle braccia dove cammino verso la morte
Ma ho vita soltanto da quelle braccia?
- V Che cos'è il mio Amore ahimé! se non la luce impassibile
Se non la stella fissa nell'oceano di malinconia
Quale cosa mi dice se non che ogni parola è vana
Quando non riposa nel seno tragico dell'abisso?
- VI Che cos'è il mio Amore? se non il mio desiderio illuminato
Il mio infinito desiderio d'essere ciò che sono oltre me stesso
Il mio eterno partire nella mia enorme volontà di restare
Pellegrino, pellegrino di un istante pellegrino di tutti gli istanti?
- VII A chi rispondo se non a echi, a singhiozzi, a lamenti,
Di voci che muoiono nell'intimo del mio piacere e del mio tedio
A chi parlo se non a moltitudini di simboli erranti
Dalla tragedia effimera che nessuno spirito immagina?
- VIII Qual è il mio ideale se non di fare del cielo poderoso la Lingua
Della nube la parola immortale piena del suo segreto
E delirantemente dal fondo dell'inferno proclamarlo
In Poesia che si espande come sole o come pioggia?
- IX Che cos'è il mio ideale se non il Supremo Impossibile,
Colui che è, e Lui solo, mio affanno e mio anelito,
Che cos'è Lui in me se non il mio desiderio di incontrarlo
E incontrandolo la mia paura di non riconoscerlo?
- X Che cosa sono se non Lui, Iddio nel patimento
Il tremore impercettibile nella voce portentosa del vento
Il battito invisibile d'un cuore nella piana desolata...
Che cosa sono se non Me stesso di faccia a me?
(Ungaretti, 1969: 18-20 e Moraes, 1981: 167 e 169)

Originale vs traduzione (1969a)

Tradurre la poesia significa – come scrive Sansone (1991: cap. I) – rispettare l'*ars combinatoria* dell'originale che si struttura, come la traduzione, sui due assi saussuriani: sintagmatico e paradigmatico. L'asse sintagmatico, in poesia, non è solo l'ordine delle parole, ma la conservazione del ritmo con le sue battute e le sue pause. L'asse paradigmatico è quello della sinonimia, ma anche qui gioca un ruolo altrettanto importante la melodia.

Mettendo a confronto la poesia originale e la traduzione – per ora ci soffermeremo sulla traduzione definitiva del 1969, ritornando in un secondo tempo sulle varianti –, vediamo che Ungaretti rispetta i due assi, riuscendo a non snaturare mai la poesia. Tutto sommato, pochi i cambiamenti, analizziamoli:

I, 2:

Sinão / uma / grande / angústia / obscura
Se non / ø / oscura / grande / angustia

In italiano viene omissa l'articolo indeterminativo *uma*/una e abbiamo uno scambio di lessemi, *obscura*/oscura che nell'originale segue il sostantivo, mentre in traduzione passa prima di *grande*. Togliendo l'articolo, ma anticipando l'aggettivo, Ungaretti riesce a mantenere l'alternanza del ritmo cupo dato dalla *u* e a recuperare l'equilibrio sonoro:

Sinão / uma / grande / angústia / obscura
Se non / ø / oscura / grande / angustia

I, 3-4:

Quem / sou / eu / sinão / a / imponderável / árvore / dentro / da / noite / imóvel
Chi / sono / io / se non / quell'albero / imponderabile / dentro / la / notte /
E / *cujas / presas / remontam / ao / mais / triste / fundo / da / terra?*
Ferma / con / quegli / appigli / che / risalgono / al / fondo / più / triste /
[della / terra?...

Questi due versi vanno esaminati insieme perché accanto allo scambio di lessemi *imponderável árvore*/albero impoderabile, in cui è evidente l'assonanza delle liquide e delle vocali *o* e *a* – rispettata anche in italiano – Ungaretti aggiunge l'aggettivo dimostrativo apostrofato "quell'" che gli serve a non far cadere il verso e a spostare *imóvel*, cioè "Ferma", al verso successivo. Qui forse c'è stata una svista da parte del traduttore, il quale accorda "Ferma" con notte, visto che in italiano è l'unico sostantivo femminile. In realtà *cujas presas remontam* è riferito ad *árvore*, femminile in portoghese. Pur dando al lettore italiano un senso di straniamento, Ungaretti – il quale ovviamente si deve essere accorto dell'incongruità dell'immagine – gioca sull'asse paradigmatico, usando un sinonimo abbastanza lontano da *presas*, artigli, cioè le radici dell'albero che si inabissano nel profondo del terreno nella poesia di Vinicius. Con "appigli" riesce in parte a superare la contraddizione del testo da lui tradotto, facendo concentrare la forza del verso sul sintagma nominale, "quegli appigli" con assillabazione tra i due.

Un discorso a parte meritano le soluzioni adottate dal poeta italiano per risolvere la resa del pronome relativo *cujo* (I, 4: *cujas presas*; II, 3 e 4: *em cujo rastro, cuja forma*; IV, 3-4: *em cujos braços, em cujos braços*; VII, 4: *Cuja tragédia*) che affronteremo qui tutti insieme. La traduzione letterale sarebbe: i cui artigli, nelle cui braccia, nel cui solco, la cui forma, La cui tragedia. Ma è troppo prosaico l'uso di tale pronome che, invece, in portoghese ha una sua musicalità dovuta alla palatale. Nel primo caso, abbiamo visto come Ungaretti, faccia scendere l'aggettivo (v. 3 *imóvel* al v. 4 *Ferma*) e riesca a eliminare il pronome con l'aggiunta dell'aggettivo dimostrativo "quegli" che serve da richiamo e del relativo "che". Nella quartina successiva (II, 3 e 4) deve sovvertire la frase, introducendo il verbo "che offre", l'aggettivo possessivo "sua" davanti a "traccia" e trasformare il verbo *repousa* in sostantivo. Il verso è inevitabilmente allungato, ma l'equilibrio e il ritmo sono mantenuti. Forse la soluzione migliore è quella del verso seguente in cui l'intervento è ridotto al minimo (*E cuja forma é*/E per forma ha) e di grande efficacia. Nella strofa IV (vv. 3 e 4) risolve il problema, sovvertendo i due versi e anche forzando in parte l'immagine poetica: «Coei dalle braccia dove cammino verso la morte / Ma ho vita soltanto

da quelle braccia». Non riesce a rispettare il parallelismo dell'originale: «Aquele em cujos braços vou caminhando para a morte / Mas em cujos braços somente tenho vida». Ma è anche vero che l'omissione del relativo *cujos* e l'apertura del v. 3 e la chiusura del v. 4 con "braccia", restituiscono in italiano l'idea della stretta, dell'abbraccio. Nell'ultimo caso, adotta la stessa soluzione, "Dalla tragedia", andando un po' a scapito del senso, ma conservando appieno il ritmo.

II, 1:

De / que / venho / sinão
Da / che cosa / vengo / io / se non

Introduzione del pronome personale soggetto "io", assente nell'originale. Come vedremo nelle varianti, Ungaretti ha molti ripensamenti sull'uso del pronome. L'italiano come il portoghese non ha necessità di usare il pronome soggetto perché la desinenza verbale permette di sottintenderlo (*venho* / vengo). Il verso è tradotto alla lettera. E quell'"io" è come un voler riprendere, per parallelismo, la I quartina: "Quem sou eu", in cui il pronome che precede "se non" accentua la cesura del verso e lo sgomento dell'interrogativo.

II, 2:

Que / se / destrói / à / presença / das / fortes / claridades
Che / in / presenza / delle / forti / chiarezze / si / distrugge

Cambio di disposizione o *transmutatio* (Sansone, 1991: 17), se si esclude il relativo di introduzione. Il mutamento più importante riguarda il verbo che dalla posizione iniziale (*Que se destrói*) passa in fondo (si distrugge). Nella versione italiana, il verbo messo alla fine del verso, aumenta il senso di inesorabilità, e, dipendendo dal relativo iniziale, trasforma in inciso «in presenza delle forti chiarezze» le quali vengono attenuate. Da una parte questa scelta suggella il verso, dall'altra serve a controbilanciare il "che offre" del verso seguente, introdotto da Ungaretti per ovviare *em cujo rastro*, come visto prima.

IV, 1:

O / que / é / a / mulher / em / mim / sinão / o / Túmulo
Oh / che / cos'è / in / me / la / donna / se non / la / Tomba

Vocativo assente nell'originale. Ma vedremo – nello studio delle varianti – che questa scelta era stata adottata più volte nella versione del 1946. Questo è l'unico sopravvissuto. Non possiamo sapere se per scelta o per dimenticanza. Dato che così si svilisce il parallelismo (*capdenals*) della poesia brasiliana (IV, 1; V, 1; VI, 1; IX, 1; X, 1) che troviamo, invece, rispettato nelle altre quartine tradotte.

V, 2:

num oceano
nell'oceano

Scelta probabilmente dettata da una questione di eufonia: in un oceano avrebbe rotto il fluire del verso.

V, 3:

O que
Quale cosa

V, 4:

Que não repousa
Quando non riposa

Ungaretti sceglie soluzioni diverse per evitare la ripetizione del relativo in anafora (1: *O que*; 3: *O que*; 4: *Que*) che lascia invariato soltanto al principio di quartina (V, VI, IX, X) per salvaguardare le *capdenals*.

VI, 3:

minha / vontade / enorme
mia / enorme / volontà

Scambio di lessemi probabilmente dovuto a una questione di eufonia. Data la diversità degli accenti, in portoghese (*mínha vontáde enorme*) si può fare sinalefe tra *vontade* ed *enorme* in cui la *e* finale e quella iniziale si fondono. Essendo *volontà* una parola tronca, la sinalefe non è pos-

sibile in italiano e, quindi, Ungaretti la recupera anticipando l'aggettivo e restituendo la sinalefe tra la *a* di *mia* e la *e* iniziale di *enorme*.

VIII, 2:

de / segredo
del suo / segreto

Addizione, o *adiecto* (Sansone, 1991: 16), con la sostituzione della preposizione semplice *de* con quella articolata e l'aggiunta dell'aggettivo possessivo *del suo*. Nell'economia della quartina questa aggiunta serve a bilanciare i primi due versi, allungando il secondo. Anche in portoghese la disparità tra i due versi è evidente, ma se Vinicius avesse aggiunto il possessivo avrebbe corso il rischio di creare ambiguità. Infatti il possessivo *seu* vale in portoghese sia per il singolare (*suo*) che per il plurale (*loro*), quindi detentrica del *segreto* poteva essere tanto la parola, come la lingua o entrambe. L'intervento di Ungaretti serve a equilibrare la metrica, senza minimamente inficiare il senso. Anzi se provassimo una traduzione letterale («Della nube la Parola immortale piena di segreto»), ci renderemo conto che l'attacco del verso successivo, con la congiunzione *E*, potrebbe non presupporre in italiano quella pausa che risulta invece fondamentale per la comprensione dell'originale.

VIII, 3:

E / do / fundo / do / inferno / delirantemente / proclamá-los
E / delirantemente / dal / fondo / dell'inferno / proclamarlo

In questa quartina, il primo emistichio (*Qual é o meu ideal sinão fazer*) regge le due proposizioni (1, *do céu poderoso*; 2, *Da nuvem...*). Il terzo verso (*E do fundo do...*) potrebbe dare adito a confusione perché questa proposizione potrebbe sembrare retta sempre da *fazer*. Anticipando l'avverbio di modo (*delirantemente*), Ungaretti spezza il fluire apparente dei tre versi e mette in rilievo il cambio di registro senza intaccare la musicalità del verso. *E*, coerentemente, singolarizza anche il pronome complemento oggetto (*proclamarlo/proclamá-los*), facendogli giustamente fare le veci di *ideal*, invece di accordarlo, come nell'originale, al plurale.

IX, 2:

Aquele / que / é, / só / Ele
Colui / che / è, / e / Lui / solo

Aggiunta di *e* congiunzione e scambio di lessemi: «*só Ele*/e *Lui solo*». Qui è necessario un discorso più ampio che includa le tre ultime quartine (VIII, IX, X) in cui il poeta si chiede quale e che cosa sia il suo ideale (VIII, 1: *Qual é o meu ideal*; IX, 1: *O que é o meu ideal*). Un ideale legato alla natura (VIII: *céu, nuvem, sol, chuva*), alla poesia (VIII, 4) e al divino (IX, 1: *Supremo Impossível*; X, 1: *Deus em sofrimento*) e infine il poeta che, combattuto, vede, come in uno specchio, se stesso davanti a sé. Il secondo verso della strofa IX è il perno (6° v. su 12) su cui ruotano le ultime tre quartine. E Ungaretti fa convergere l'attenzione del lettore su questo verso perno con l'aggiunta della congiunzione *e*, mettendo "Lui" in posizione centrale, dando ierarchia all'inciso che, invece, nell'originale, passa un po' sottotono per poi esplodere nella strofa successiva.

X, 1 e 4:

O / que / sou / eu / sinão
Che / cosa / sono / ø / se non

L'omissione dell'io nei vv. 1 e 4 che riprende, seppur con diverso interrogativo, i vv 1 e 3 della strofa I (*Quem sou eu sinão*/Chi sono io se non) in parte disarticola il parallelismo della poesia, ma a vantaggio di una maggiore fluidità. Imprescindibile nella prima quartina in cui sottolineava l'intimità del componimento, l'io dell'ultimo verso diventa quasi ridondante: *O que sou eu sinão Eu Mesmo em face de mim?* È probabile che la decisione di Ungaretti di togliere qui il pronome *e*, invece, aggiungerlo nella I quartina (cfr. Varianti) sia partita da questo ultimo verso – il metodo "a rovescio" stigmatizzato da Edgar Allan Poe nel suo *Filosofia della composizione* (Poe, 2006: 1307-1322) – con l'intento di alleggerire il componimento. Peraltro il parallelismo e la circolarità del componimento giocano semmai su un'altra locuzione che ritroviamo in I, 1 e X, 4: *em face de*, tradotto con "di faccia al" che nel primo

verso può risultare dissonante in italiano, ma che invece nell'ultimo chiude il cerchio della poesia.

Giuseppe Ungaretti risulta, come peraltro in tutte le traduzioni da lui affrontate, un traduttore estremamente fedele. Un maestro per l'umiltà con cui non vuole prendere il sopravvento sull'originale. Tanto più apprezzabile perché in questo caso si cimenta con un poeta praticamente inedito in Italia e scarsamente conosciuto. Le scelte di Ungaretti, la sua capacità di restare fedele nella poesia, cioè di ridurre al minimo le dispersioni di senso e di suono, sono il risultato di un intenso lavoro che cercheremo di affrontare ora nelle varianti.

Varianti 1969a (1981) vs 1946

Titolo: LA VITA VISSUTA] VITA VISSUTA

I, 1: Chi sono io] Chi sono
I, 2: Se non oscura grande] Se non una grande
I, 3: Chi sono io se non quell'albero] Chi sono se non l'albero
I, 4: quegli appigli] gli appigli

II, 1: vengo io se non] vengo se non; di un'ombra] d'un'ombra
II, 3: Ma che offre nella sua traccia] Ma nella cui traccia;
riposo] riposa; al volto] la faccia
II, 4: E per forma ha] E la cui forma è

III, 2: mi impaura] m'impaura
III, 4: preghiera] prece

IV, 1: in me la donna] la donna in me
IV, 2: Il segno bianco] Il bianco termine
IV, 3: Coei dalle braccia dove cammino] Coei nelle cui braccia cammino
IV, 4: Ma ho vita soltanto da quelle braccia?] Ma nelle cui braccia solamente ho vita?

V, 1: Che cos'è il mio Amore ahimé] Oh che cos'è il mio Amore, ahimè

V, 2: nell'oceano] in un oceano

V, 3: Quale cosa mi dice] Che cosa mi dice

VI, 1: Che cos'è il mio Amore?] Oh che cos'è il mio Amore?
VI, 2: che sono oltre me stesso] che sono in cima a me stesso
VI, 4: pellegrino di un istante pellegrino di tutti gli istanti?] pellegrino d'un istante, pellegrino di tutti gl'istanti

VII, 1: a lamenti,] a lamenti
VII, 4: Dalla tragedia effimera che nessuno] La cui tragedia effimera nessuno

VIII, 2: parola] Parola; piena del suo segreto] piena di segreto
VIII, 3: E delirantemente dal fondo dell'inferno proclamarlo] E dal fondo delirantemente proclamarlo³
VIII, 4: che si espande] che si espanda

IX, 1: Che cos'è] Oh che cos'è
IX, 3: Che cos'è] Oh che cosa è; di incontrarlo] d'incontrarlo
IX, 4: E incontrandolo] E incontrandolo,

X, 1: Che cosa] Oh! che cosa; Iddio] l'Iddio
X, 2: nella voce] della voce
X, 3: Il battito invisibile di un cuore nella piana desolata...] Un cuore che insensibilmente batte nel suo battito la campagna...⁴
X, 4: Che cosa] Oh che cosa

1946-1969: SULLE ORME DI UNGARETTI TRADUTTORE

Le varianti sono ovviamente di diverso genere. Sorvoliamo sugli **apostrofi** che Ungaretti elimina quasi tutti (II, 1; III, 2; VI, 4) e ne aggiunge solo uno (IX, 3), adeguandosi a quanto fatto precedentemente. Per la **punteggiatura** recupera l'originale (VI, 1), eliminando una virgola e, invece, sopprimendone due presenti in *A vida vivida*: nella strofa VI, v. 4 rende più incalzante il ritmo tra il primo e il secondo emistichio dove per tre volte si ripete "pellegrino" e in IX, 4, la toglie dopo il

³ "Inferno" che manca nell'edizione del 1946, è assente anche nell'originale riportato nella medesima edizione.

⁴ Correzione autografa di Ungaretti sulla sua copia dell'ed. del 1946: "Il battito invisibile d'un cuore fuori dell'abitato".

primo gerundio, annullando la pausa, ma controbilancia il verso rendendolo più fluido tra "incontrandolo" e "riconoscerlo". Ne aggiunge una alla fine di VII, 1, eliminando l'enjambement tra *lamentos* e *De vozes*. Dei **vocativi** soppressi (V, 1; VI, 1; IX 1 e 3; X, 1 e 4) – assenti nell'originale – abbiamo già detto a proposito dell'unico sopravvissuto (IV, 1), tanto che ci eravamo chiesti se questo non fosse imputabile a una dimenticanza.

Sofferamoci sui cambiamenti più sostanziali che possiamo catalogare come avvicinamenti, allontanamenti e aggiustamenti di tiro rispetto all'originale.

Tra gli **avvicinamenti** ci sono il recupero dell'articolo nel titolo e il pronomo soggetto "io" nella prima quartina (vv. 1 e 3), volti questi ultimi a sottolineare l'intimismo della poesia. Per quanto riguarda "oscura" (I, 2), si tratta probabilmente di una dimenticanza come in VIII, 4 in cui "inferno" manca anche nell'originale riportato da Ungaretti.

Altre varianti sono ascrivibili a un **allontanamento** della lettera originale, ma a un sostanziale recupero della musicalità. Abbiamo già visto la traduzione del pronomo cui, reso letteralmente nella versione del 1946 (II, 3 e 4; IV, 4; VII, 4) con sensibile appesantimento.

Lo stesso vale per le scelte operate da Ungaretti per evitare il relativo in principio di verso 3 (V), mentre l'incipit di V, 4 era già stato mutato nel 1946.

Il congiuntivo presente che diventa indicativo presente (VIII, 4: che si espande] che si espanda) è un intervento che riconduce alla realtà la metafora che, invece, Vinicius de Moraes aveva lasciato, con l'uso del congiuntivo, nel campo della probabilità.

Poi gli **aggiustamenti di tiro** in cui Ungaretti si riavvicina all'asse paradigmatico del testo dopo essersene discostato alla ricerca di una eccessiva resa letterale: IV, 2 "il segno bianco" invece di "il bianco termine" e soprattutto VI, 2 "oltre me stesso" a sostituire "in cima a me stesso".

Sempre all'asse paradigmatico sono ascrivibili due esempi che, pur allontanandosi fonologicamente dall'originale, restituiscono, nella seconda stesura, il significato. II, 3: *a face*, prima reso con "faccia" e poi con "volto". Dal punto di vista dell'eco letteraria italiana "volto del

mistero" è molto più bello e musicale, ma è comprensibile il tentennamento di Ungaretti perché *face* compare in principio come locuzione *em face* (I, 1 e X, 4) ad aprire e chiudere il componimento. E se può apparire azzardato "in faccia al Sogno" (I, 1), non lo è assolutamente "di faccia a me" (X, 4). A Ungaretti preme salvaguardare la circolarità della poesia, ma sostituisce laddove non ritiene necessario.

Lo stesso vale per "prece" (III, 4), uguale al portoghese, ma poi sostituito con "preghiera", vuoi perché prece è troppo letterario, vuoi perché ha una connotazione prevalentemente religiosa, ma anche per una questione di ritmo con quel bisillabo in "e" che si ergeva quasi come un muro e in cui l'interrogazione andava perduta.

Due i veri e propri sovvertimenti. Il primo di valore grafico e semantico (VIII, 2: parola] Parola). Minuscolizzare "parola" significa darle una importanza minore rispetto a "Lingua" del verso precedente. Inevitabile non pensare alla distinzione tra *langue* e *parole* di Saussure, dove quest'ultima rappresenta l'individualità. Nel gioco di maiuscole/minuscole avevamo visto che Vinicius de Moraes le usava per mettere in antitesi l'universalità del concetto con quello individuale (I, 2: angustia/ Angustia; III, 1: destino/ Destino), mentre solo all'Amore lasciava sempre la maiuscola perché sentimento universale che trascende l'individuale. Nell'ottava quartina, l'opposizione Lingua (v. 1) e Parola (v. 2), rifacendosi al concetto saussuriano, mette per forza in antitesi l'universale e l'individuale. E così nella versione del 1969, Ungaretti decide di accentuare, all'interno della propria *parole*, il tema della individualità poetica, ricorrendo al gioco delle maiuscole e minuscole.

Abbiamo lasciato per ultimo il verso X, 3, quello che gli ha dato più filo da torcere, innanzi tutto perché *descampado* è intraducibile in italiano con una sola parola. Il *descampado* è un terreno pianeggiante, incolto, privo di alberi e spopolato. È interessante l'iter di avvicinamento, ma anche di composizione del verso, ci avvarremo, quindi, anche della correzione autografa, presente sulla copia di Ungaretti posseduta dalla Biblioteca Nazionale di Roma.

O bater invisível de um coração no descampado

1946

Un cuore che invisibilmente batte nel suo battito la campagna

Totale sovvertimento dell'asse sintagmatico: il genitivo diventa soggetto (*de um coração* / Il cuore); l'aggettivo, avverbio di modo (*invisível* / invisibilmente); il soggetto, verbo (*O bater* / batte); il complemento di luogo resta al suo posto, *descampado*, con una traduzione che richiama campagna, rifacendosi alla radice *campo*, ma senza conservarne il significato. E poi introduce "battito". Il risultato è sotto gli occhi di tutti. Tant'è che Ungaretti lo corregge subito sulla sua copia.

Autografo *Il battito invisibile d'un cuore fuori dall'abitato* ristabilisce l'asse sintagmatico, ma resta irrisolto *descampado*, il quale perde la connotazione legata alla terra, creando un senso di straniamento.

1969 *Il battito invisibile di un cuore nella piana desolata.*

Ristabilisce anche l'asse paradigmatico, con un equivalente che non solo restituisce immagine e suono, ma anche sensazione ed emotività del verso.

Una lezione di traduzione

La cura e il riguardo con cui Ungaretti affronta i testi da tradurre, le tribolazioni esplicitate dalle varianti, il bilancino di precisione con cui cerca di compensare le perdite sono una lezione che mira a salvaguardare la funzione estetica del testo ad altre latitudini.

Per Ungaretti la traduzione è una palestra in cui allenarsi, in una lotta a verso libero. Il rispetto per gli autori che affronta (francesi, portoghesi, spagnoli, inglesi) è dimostrato da quel lavoro, da quell'insoddisfazione che lo induce sempre a rimaneggiare, teso a una resa in italiano che non sviscisi l'originale, ma che al contempo consenta al lettore di cogliere l'essenza, la sostanza della poesia. Per lui, come si leggerà nella citazione finale, non c'è distinzione tra creazione e traduzione perché entrambe dettate da un moto dell'anima.

Nel tradurre, come nel comporre la mia stessa poesia, mi sono sempre principalmente preoccupato, ed era naturale, del senso, delle cose, da esprimere con somma esattezza. Il mio desiderio e la mia volontà, non sono né di correre né di volare, ma di es-

sere vero, e quando, qualche volta, l'arte mi ha favorito, ci sono forse arrivato. [...] Il valore della poesia è intrinseco alla sostanza verbale. È come la virtù d'un'anima che nasce e dura, che si perfeziona o resta ottenebrata o s'indemonia, con la vita d'un corpo; non prima né dopo. Dopo, ci potrà essere l'eterno; ma l'eterno non è durata, è solo, in questa vita terrena, mistero, - è solo tutto, cioè quell'essenza indefinibile che dà alla poesia la sua libertà celeste.

I novenari, i settenari, gli endecasillabi, i quinari, non essendo mai schemi, non mi nascono dunque dopo aver trovato le parole, per partito preso; ma mi nascono insieme alle parole, muovendone naturalmente il senso. Quando nella mia traduzione c'è un endecasillabo, è perché il senso della traduzione, cioè le parole stesse dell'originale, dettavano alla traduzione che si sforzava di essere esatta nel senso, quel moto, e nessun altro (Ungaretti, 1974: 572-573).

Traduzione come inquietudine e ispirazione, officina in cui il poeta si cimenta con i versi altrui in un confronto che coinvolge arte e vita.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald de, 1970, *Memorie sentimentali di Giovanni Miramare*, a cura di Giovanni Cutolo, prefazione di Giuseppe Ungaretti, Milano, Feltrinelli.
- DE ROBERTIS, Domenico, 1981, "Ungaretti e le varianti", in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, Edizioni 4venti, pp. 99-110.
- MORAES, Vinicius de, 1968, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, curata dal poeta.
- MORAES, Vinicius de, 1981, *Poesie e canzoni*, a cura di Gloria Piccioni, introduzione di Luciana Stegagno Picchio con una testimonianza di Leone Piccione e le cinque traduzioni di Giuseppe Ungaretti, Firenze, Vallecchi.
- MORAES, Vinicius de, 2004, *Poesia completa e prosa*, organização Euca-naã Ferraz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- PICCIONI, Leone, 1970, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli.
- SANSONE, Giuseppe E., 1991, *I luoghi del tradurre*. Capitoli sulla versione poetica, Milano, Guerini e Associati.
- POE, Edgar Allan, 2006, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, "I Meridiani".
- UNGARETTI, Giuseppe, 1946, in "Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui", Milano, Mondadori, III-IV, gennaio, pp. 188-231.
- UNGARETTI, Giuseppe, 1969a, "Cinque poesie di Vinicius de Moraes tradotte da Giuseppe Ungaretti" in "L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti", 45 n.s., a. XV, gennaio-marzo, Roma, Eri, pp. 14-22.
- UNGARETTI, Giuseppe, 1969b, *Vita d'un uomo*. Tutte le poesie, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, "I Meridiani".
- UNGARETTI, Giuseppe, 1974, *Vita d'un uomo*. Saggi e interventi, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, "I Meridiani".
- UNGARETTI, Giuseppe, 2000, *Vita d'un uomo*. Viaggi e lezioni, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, "I Meridiani".

Rosaria de Marco

IL PASSATO PLURALE NELLE TRADUZIONI ITALIANE DI SARAMAGO

Nell'infamia di questa «età dell'oro» non siamo più disposti ad avere maestri, non li vogliamo, non sappiamo riconoscerli. Eppure da qualche parte nelle nostre tronfie megalopoli sepolte dai rifiuti, essi ci aspettano, ritratti nel santuario del tempo.

MONI OVADIA

Nei romanzi di Saramago il tempo diegetico è spesso doppio: Presente e Passato. Al riguardo, desidero ricordare l'intensa riflessione di Luciana Stegagno Picchio con l'analisi dei due aspetti della temporalità narrativa di Saramago, quello del «tempo interno», di responsabilità dell'autore, e quello del «tempo esterno», affidato al lettore (cfr. Stegagno Picchio, 2000: 151-164).

Com'è intuibile, la "mobilità" del tempo diegetico saramaghiano assume particolare rilevanza nei romanzi del così detto ciclo storico. In generale, tuttavia, il tempo verbale è in continua tensione dinamica tra Passato, Presente e Futuro; quest'ultimo presenta in traduzione italiana un'ulteriore irregolarità, laddove il portoghese usa il tempo futuro in situazioni enunciative che l'italiano formula con il condizionale. L'alternanza dei tempi verbali Passato/Presente non è organizzata per sequenze narrative, risponde piuttosto al modello letterario tradizionale che ne contemplava la copresenza in ragione di una contemporaneità dell'azione. In questo caso il Presente assume infatti la denominazione di Storico.

Da un punto di vista semiotico, il passaggio dal Passato Remoto al Presente normalmente svolge la funzione di avvicinamento del narratore dall'azione, per similitudine si potrebbe pensare a una cinepresa che dal campo lungo (lo sfondo storico) passi a un'inquadratura di primo piano (il dettaglio narrativo). Saramago si serve dell'ipotiposi