

CONVERSAZIONE CON ANTONIO PRETE*

Lei ha definito la sua splendida traduzione del Canto a Leopardi di Fernando Pessoa un “tentativo di imitazione con cui rispondere mimeticamente, con cadenze e sonorità leopardiane, al mimetismo di Pessoa”. Potrebbe esplicitare questa riflessione, in cui testo originale, traduzione e stile nella lingua d’arrivo si compenetrano armonicamente?

Sì, accade che l’imitazione, nell’esercizio della poesia, si trovi in una posizione particolare lungo quell’arco che è il dialogo di un poeta con un altro poeta: da una parte l’imitazione ha lo stesso movimento che motiva e anima la traduzione, cioè deve portare la materia – timbro, voce, ritmo, pensiero – di un’altra lingua nella propria lingua, la qual cosa è davvero un azzardo, perché pretende di sottrarre a un poeta quello che egli ha di più proprio, la sua lingua (e tuttavia è da questo azzardo che ha origine la ricerca di risposdenze, la riedificazione di senso e di suono che chiamiamo traduzione);

* Ha insegnato Letteratura comparata all’Università di Siena ed è stato visiting professor presso varie università, tra cui Yale, Harvard e Parigi. Studioso di Leopardi, ha curato edizioni dei suoi testi e ha scritto alcuni importanti saggi come *Finitudine e infinito* e *Il pensiero poetante*, di cui esiste anche un’edizione in lingua portoghese (*O pensamento em poesia*, São Paulo, Rafael Copetti, 2016, trad. de Adriana Aikawa da Silveira Andrade e Andréia Guerini). Come traduttore, ha curato la versione italiana de *I Fiori del male* di Baudelaire e di altri poeti, soprattutto francesi. Intervista a cura di A. Ragusa. andrea.ragusa2@gmail.com

dall'altra l'imitazione disloca la parola di un poeta, nell'arco del dialogo che dicevo, in un punto tale che la parola di colui che traduce non si trova più all'ombra dell'altro poeta ma nel campo della propria dizione. Insomma con l'imitazione la parola dell'altro è diventata una propria parola, e questo secondo quel movimento di assenza-presenza, di altro-sé, di differenza-identità che l'esperienza d'amore mostra talvolta di saper mettere in atto. Imitare, nella poesia, è spostare il dialogo in una zona intima, e per questo fare della parola dell'altro una parola che appartiene profondamente, in un equilibrio per cui la parola dell'altra lingua continua a vivere ma nel ritmo, nel respiro, della nuova lingua: non cancellata ma accolta e rinnovata.

Nel caso di un'imitazione di Pessoa da Leopardi c'è questo movimento appena descritto ma c'è anche, in più, tutto un retroterra di poetica che dell'imitazione ha fatto reinvenzione, e dell'invenzione imitazione. Pessoa, con la scrittura eteronima, ha dato all'imitazione una scena suprema: quell'altro che è l'io del poeta, di ascendenza rimbaudiana – “Je est un Autre” – si è mostrato nella teatralità del suo plurale (pirandelliano, diremmo dal versante italiano) prendere parola, dizione, ritmo, pensiero. La messa in scena dell'imitazione diventa essenza di una poetica. E questo non per perdere il proprio io nella girandola mirabolante degli io scenici ma per tentare un viaggio nelle profondità ignote dell'io, secondo quella *ouverture* verso la modernità pronunciata nell'ultimo verso del *Voyage* di Baudelaire: “Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau”.

Dinanzi a questa cornice tradurre in italiano Pessoa che, dopo la lettura dei *Canti* leopardiani, risponde con un'imitazione di voce e di immagini e di pensieri e di movimenti tonali e ritmici alle parole del poeta italiano, significava tentare di collocarsi in quello stesso difficile terreno imitativo. Si trattava di trovare qualche, pur pallida, risposta alla domanda: come riportare nella casa della lingua italiana *leopardiana*

il cammino fatto fare da Pessoa a Leopardi verso la lingua portoghese? O meglio: come tradurre Pessoa in italiano “leopardianamente”? Leopardi nelle sue riflessioni sul tradurre a un certo punto riferisce che la difficoltà del traduttore è quella di dover rendere in italiano Virgilio “virgilianamente”. In questo caso, trattandosi all’origine di una poesia che mima la voce di Leopardi, più che rendere in italiano Pessoa *peessoanamente*, si trattava di rendere Pessoa *leopardianamente*. La traduzione ha, certe volte, di questi spostamenti, o giochi, o piccoli movimenti acrobatici. Insomma era un accento leopardiano che si trattava di conservare nella resa italiana del leopardeggiante meraviglioso Pessoa.

Un’annotazione curiosa, al margine del tema imitazione. La traduzione di “Canto a Leopardi” di Pessoa la pubblicai, prima di raccogliarla nell’antologia di traduzioni poetiche *L’ospitalità della lingua*, nel primo numero della rivista *Il gallo silvestre*, gennaio-giugno 1989, una rivista la cui testata voleva essere un omaggio esplicito all’operetta leopardiana, in particolare all’invenzione linguistica che muove tutto il testo – la cartapeccora antica ritrovata, il titolo aramaico *Scir detarnegòl bara letzafra*, la lingua tra caldaica, rabbinica, talmudica in cui è scritto il cantico, ecc. – e all’invenzione ebraica della figura mitica del gallo che tocca con la cresta il cielo e sta con i piedi sulla terra, e che per questo poteva essere immagine della poesia. Traducendo il testo di Pessoa, firmai con un eteronimo che sentivo in verità molto prossimo e che qualche altra volta ho usato (per citare brani di autori inesistenti), Sebastiano Manieri (in realtà non è un vero eteronimo, perché il nome proprio è il mio primo nome anagrafico, rimasto solo nell’anagrafe, e il cognome è quello di mia madre, dunque anche mio).

Osservando il manoscritto di questo Canto, presente nel fondo Pessoa (BNP/Esp. E3) e pubblicato postumo, prima nell’edizione Ática del 1981 (su cui si basa la sua traduzione) e poi nella

più recente edizione critica (INCM, 2000), si trova un luogo molto emblematico (“que tem do bem e o mal?”), in cui la congiunzione “e” risulta da un’interpretazione, certamente fondata, dei rispettivi curatori, più che da un segno univoco presente a testo. Senza voler assolutamente mettere in discussione il grande lavoro critico e filologico fatto finora sul fondo Pessoa, non crede che in un caso come questo gli studi letterari potrebbero ausiliare maggiormente lo scavo filologico? Se, per esempio, interpretassimo diversamente il segno equivoco presente tra “bem” e “o mal”, non avremmo forse una lezione più compatibile (“que tem do bem, o mal”, per esempio, oppure “que tem de bem o mal”) con la vena leopardiana di questa poesia?

Sono d’accordissimo con Lei. Ne abbiamo parlato in una lettera tempo fa. E ora, guardando il manoscritto di cui mi ha mandato una riproduzione, sono ancora più convinto che la sua domanda ha una rilevanza filologica decisiva, proprio nella direzione di quell’imitazione leopardiana di cui dicevamo prima. Anzi mi accorgo ora che traducendo ho introdotto una sorta di forzatura nel congiungere il bene e il male sotto lo stesso verbo, trascinato dall’endecasillabo: il *sapere suo del bene e del male*. Già avrei potuto comunque tradurre con “il sapere suo del bene, e il male”, dando all’endecasillabo una cesura, che forse comunque corrispondeva di più alla lettera del testo così come veniva trascritto nell’edizione. Se poi cade quella *e*, che nel manoscritto peraltro non è leggibile, allora con questo isolamento della parola male ci collochiamo ancora più all’interno dell’universo leopardiano, dove il male è sottratto via via alla convenzionale dialettica col bene e osservato, gnosticamente, nella sua pervasiva identificazione con il mondo, con la vita stessa. Ecco che sullo sfondo appaiono le pagine zibaldoniane scritte a Bologna nell’aprile del 1826 (che annunciano l’apertura del giardino della “souffrance” con l’importantissima – secondo me – frase da cui si deve osservare tutto quel che poi segue

quanto a descrizione del male: “Si potrebbe esporre e sviluppare questo sistema in qualche frammento che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.”). Ed ecco anche la considerazione del pastore errante nella sua notturna allocuzione alla luna: “a me la vita è male”. Annuncio del baudelairiano “vivre est un mal” e del montaliano: “Spesso il male di vivere ho incontrato”.

Nel suo saggio Il pensiero poetante, Lei afferma che “in Leopardi non c’è ‘superamento’: poesia e filosofia si muovono sulla stessa scena dell’immaginazione”. Non crede che una tale riflessione sia coerente con l’essenza stessa dell’opera del poeta-pensador Fernando Pessoa? In che modo, insomma, Pessoa raccoglie il “canto” leopardiano, considerando che egli, come prima ancora Antero de Quental, vide in Leopardi specialmente un poeta “soggettivo” e un pensatore?

Certamente, solo chi come Pessoa ha un’idea così intima della corrispondenza e del dialogo tra poesia e pensiero, anzi dell’energia che emana da un “pensiero poetante”, può sentire la centralità dell’immaginazione nel suono che pensa e nel pensiero che risuona. Qui c’è una prossimità che è alla base del movimento imitativo, il quale tra l’altro coglie un aspetto fondamentale del pensare leopardiano, cioè l’*interrogazione*: ovvero la necessità di sottrarre il pensiero alla sicurezza definitiva e onnicomprensiva del filosofare e arrischiarlo invece verso la soglia estrema dove pensare vuol dire sporgersi sulla fine del pensiero, sul vuoto del pensiero, sul nulla che lo insidia e svuota, sull’impensato che manda i suoi riverberi, sull’oltre di un sapere che sollecita, proprio con la sua assenza, con la sua mancanza, con la sua privazione, il nostro stesso conoscere e lo lancia verso l’avventura e l’azzardo dell’ignoto. È la poesia, cioè la lingua dell’immaginazione – la “reine du vrai”, la definiva Baudelaire, rovesciando il tavolo dei realisti – a portare il pensiero verso questo estremo, a partire

dal riconoscimento del suo limite: l'esperienza leopardiana dell'*infinito*, non solo come si manifesta nell'idillio del '19, è analoga, da questo punto di vista all'esperienza pessoana dell'oltre, dell'inconoscibile, dell'ulteriore. Quanto al "soggettivo", è questa capacità del pensiero di porre domande ultime, anzitutto rivolte a se stesso, a sospingere il pensiero, per via immaginativa, verso la soglia dell'estremo. Domandarsi sul perché del mondo è muovere lo sguardo verso il teatro della propria interiorità dove quel mondo ha il suo "cielo nascosto", per riprendere il titolo di un mio libro recente. Pessoa avrà sentito, leggendo i *Canti*, come questo "soggettivo" era per Leopardi l'apertura di un pensiero interrogante. E questo perché anche per lui pensare voleva dire avventurarsi allo stesso tempo sulla soglia dell'estremo e sul fondo (molteplice, frantumato) del sé.

L'opera di Leopardi è stata soggetta, fin dal XIX secolo, al demone della catalogazione: patriottico, pessimista, progressivo, ecc. Ritiene che oggi l'opera leopardiana, dialettica per definizione, sia ormai immune a questo genere di critica positivista e monologante?

Spero che finalmente lo sia. Anche se cadere nel formulismo è facile. Perché dà l'impressione di comprendere l'oggetto, di collocare un autore e una vicenda intellettuale entro un ordine del sapere: insomma è una difesa dalle domande inquietanti e inattese e provocatorie e inattuali di una scrittura. Su Leopardi oggi la separazione tra il pensiero e la poesia non è usuale, per fortuna, come al tempo in cui uscì il mio libro *Il pensiero poetante*, che infatti al suo apparire fu incompreso proprio dagli italianisti, e accettato però con curiosità dai filosofi (dopo una decina d'anni il libro riprese a circolare anche nell'ambito degli studi letterari, l'inizio fu forse la traduzione di un capitolo nel numero della rivista francese *Critique* dedicato nel 1990 a Leopardi, numero che segnò anche l'avvio, o meglio il ritorno, della presenza del

poeta nella cultura francese). Ma persistono ancora modi di incomprensione della scrittura di un classico come Leopardi: per esempio, attualizzare il poeta per fargli dire quello che vorremmo oggi sentirci dire. Oppure ridurre la complessità e variabilità e ricchezza della sua ricerca e dei suoi registri alla centralità di un solo testo (alcune celebrazioni esteriori per il secondo centenario della composizione dell' "Infinito"): c'è il rischio, nelle celebrazioni, di portare la parola poetica verso il consumo, mercificando le immagini, banalizzandole. O ancora, altri modi di incomprensione: attestarsi ancora sullo stereotipo scolastico del pessimismo, impedendosi di scorgere la variabilità e anche contraddittorietà vitale delle diverse posizioni teoriche del poeta, oppure, se si rifiuta finalmente la occlusiva e distraente formula del pessimismo, assumere quella del suo opposto, l'ottimismo, altrettanto fuorviante. Certo, è difficile disporsi con equilibrio dinanzi a un classico. Ma quel che un classico chiede è l'ascolto, nella sua semplicità, nella sua prossimità.

Fernando Pessoa

*Canto a Leopardi*¹

Ah, mas da voz exânime pranteia
O coração afflito respondendo:
"Se é falsa a ideia, quem me deu a ideia?
Se não há nem bondade nem justiça
Porque é que anseia o coração na liça
Os seus inúteis mitos defendendo?"

¹ La traduzione di Antonio Prete è stata in precedenza pubblicata sul primo numero della rivista *Il gallo silvestre* (1989) e, successivamente, sulla *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 9, 2013, pp. 189-191. La versione di partenza è quella inclusa nel volume: F. Pessoa, *Poesias inéditas* (1930-1935), vol. II, Lisboa, Ática, 1981, pp. 155-156.

Se é falso crer num deus ou num destino
Que saiba o que é o coração humano,
Por que há o humano coração e o tino
Que tem do bem e o mal? Ah, se é insano
Querer justiça, porque qu'erer justiça
Querer o bem, para que o bem querer?
Que maldade, que [...], que injustiça
Noz fez pra crer, se não devemos crer?

Se o dúbio e incerto mundo,
Se a vida transitória
Têm noutra parte o íntimo e profundo
Sentido, e o quadro último da história,
Por que há um mundo transitório e incerto
Aonde anda por incerteza e transição,
Hoje um mal, uma dor, e [...], aberto
Um só dorido coração?»

[...]

...

Assim, na noite abstracta da Razão,
Inutilmente, magoadamente
Dialoga consigo o coração,
Fala alto a si mesma a mente;
E não há paz, nem conclusão,
Tudo è como se fôra inexistente.

Canto a Leopardi

Ma con la voce spenta, in afflizione,
piange il cuore e risponde:
“Se falsa è l'idea, chi l'idea mi diede?
Se fole sono giustizia e bontà,
perché s'affanna il cuore nella lotta
e i vani miti suoi va difendendo?”

Se credere in un dio o in un destino
cui sia il cuore umano noto, è inganno,
perché esiste il cuore umano, perché
il sapere suo del bene e del male?
Se volere giustizia è cosa insana
perché voler nella giustizia il bene?
Quale ingiusta sorte e nemica a credere
noi dispose se creder non dobbiamo?

Se dell'incerto mondo,
della fuggente vita,
posa altrove il senso ultimo e profondo
e della storia l'estremo orizzonte,
perché c'è un mondo fuggevole e vano,
dove per dubbi e mutamenti errando,
un male, oggi, un dolore,
e, aperto, solo un cuore che ha pena?"

[...]

Nella notte astratta della Ragione
così, vanamente, solennemente,
con sé ragiona il cuore,
con sé a voce alta parla la mente,
e non c'è pace, non c'è conclusione,
tutto è come se fosse inesistente.

Intervista di Andrea Ragusa