

SULLA TRADUCIBILITÀ: IL “CASO” PESSOA

di *Giulia Lanciani*

L'operazione del tradurre, nel caso di Fernando Pessoa, si inserisce in un orizzonte a tal punto problematico da far dubitare della liceità stessa dell'operazione. Problematico per una serie di ragioni che sarebbe arduo sintetizzare nel breve spazio di un articolo. Mi limiterò pertanto a enuclearne alcune – operazione anch'essa illecita ma necessaria –, quelle che mi sono parse più acconce a sostenere che la poesia pessoana si sottrae alla traducibilità.

Innanzitutto: la paranoia di un poeta che odia lo sguardo altrui e si rifugia nella solitudine di una scrittura occultata, lasciando un numero enorme di inediti, quasi l'intera sua opera, stipati nel leggendario baule, apparentemente senza fondo, rinvenuto solo dopo la sua morte. Come è infatti ormai noto, quando Pessoa muore nel 1935, ha pubblicato soltanto alcuni testi redatti in inglese (nel 1918 *Antinous* e 35 *Sonnets*, nel 1922 gli *English Poems*) e un anno prima della sua scomparsa il poema *Mensagem*. Il resto, un'immensa mole di scritti in versi e in prosa (quaderni, fascicoli, fogli sciolti manoscritti e dattiloscritti) a parte sporadiche apparizioni su riviste letterarie, è praticamente inedito e verrà tutto pubblicato postumo. Quale fosse lo stato originario delle carte contenute nella mitica arca, dalla quale uno dopo l'altro i vari Pessoa usciranno nel tempo come colombe da un cappello di prestigiatore, non è dato dirlo. Poiché, fin dagli anni Cinquanta, quando dagli eredi del poeta ne verrà resa nota ad alcuni studiosi amici l'esistenza, ad essa attingeranno nel tempo scriteriatamente tutti, come in un pozzo senza fondo, sconvolgendo irreversibilmente l'ipotetico ordine che Pessoa avrebbe dato alle sue carte. Oggi, tutto, o quasi tutto, il contenuto dell'arca è conservato nel Fondo Fernando Pessoa della Biblioteca Nazionale di Lisbona.

Di questa sterminata quantità di testi (quasi tutti manoscritti, pochi i dattiloscritti), la maggior parte, con ogni probabilità, non era ritenuta dall'autore pronta per la pubblicazione, ammettendo l'ipotesi che vi fosse in lui la volontà di pubblicarli: si tratta infatti, per quasi l'intero spoglio, di redazioni tutt'altro che definitive. *Post mortem*, i primi a metter mano nelle carte pessoane furono, negli anni Cinquanta, come si è accennato, Gaspar Simões e Luís de Montalvor, due critici letterari senza dubbio di notevole prestigio, ma totalmente sprovvisti degli strumenti atti a penetrare i misteri della pagina pessoana.

La pagina pessoana è malagevole, impervia, arriverei a dire impraticabile o forse inaccessibile. E non solo per l'ardua decifrazione della grafia, considerata incomprendibile dallo stesso Pessoa (in una lettera dattiloscritta inviata all'amico poeta e critico Adolfo Casais Monteiro, si scusava, in un *post scriptum*, per aver usato la macchina per scrivere. E aggiungeva: «la mia scrittura è illeggibile anche per me»), ma inaccessibile anche perché martoriata da lezioni spesso plurime, soprascritte, sottoscritte, intercala-

te, glossate a margine, molte di esse a matita e dunque non solo illeggibili per la grafia, ma anche per l'attenuazione del tratto dovuta al passare del tempo: tutte lezioni alternative tra le quali Pessoa non aveva ancora voluto o saputo scegliere, o sulle quali si misura l'insoddisfazione del poeta, quando espunge segmenti testuali che talvolta recupera in un secondo momento, come risulta sia direttamente dai manoscritti che dalla collazione tra questi e i pochi componimenti pubblicati. A ciò si aggiunga l'idiosincrasia di Pessoa nei confronti di ogni "comprensione": la sua poesia rifiuta, per principio, la solarità di un significato irreversibile.

È questa dunque la situazione in cui si trovano ad operare i due editori sopramenzionati: i quali, sia per lo stato delle carte sia anche per la loro totale inesperienza filologica, quasi sempre si sostituiscono all'autore, tagliando il nodo gordiano e decidendo dove il poeta non aveva deciso: con il risultato di divulgare un Pessoa che, nella migliore delle ipotesi, appare depauperato proprio della complessità e della densità semantica che la non-scelta conferiva alla sua opera. Nella peggiore – quando l'operazione editoriale privilegia una variante cancellata ma che agli organizzatori sembra lezione "migliore", o quando le difficoltà di decifrazione li inducono in gravi errori – esibiscono un prodotto che lo stesso Pessoa aveva, o avrebbe, ruscato. Ad essi, comunque, si deve la prima edizione di molta parte degli inediti, pubblicata dalla casa editrice Ática: nel bene e nel male, l'ostensione al Portogallo e al mondo di Fernando Pessoa.

Una volta divenute le carte pessoane di pubblico dominio, si è avvertita l'esigenza di approntare edizioni scientificamente valide, che tenessero conto dello stato effettivo dei manoscritti, ripubblicando i testi secondo quella che poteva essere ragionevolmente definita l'ultima volontà dell'autore, ma informando anche sulle alternative tra le quali egli non aveva ancora compiuto la sua scelta. Il risultato è un Pessoa più autentico, naturalmente con tutte le limitazioni dovute alle difficoltà reali cui si è accennato, alle quali si somma lo stravolgimento ad opera dei primi editori di un possibile assetto originario dato alle carte dallo stesso autore: un Pessoa molto diverso da quello che il pubblico aveva conosciuto e amato. Un noto scrittore lusitano non esitò a esprimere pubblicamente il suo disappunto al proposito, affermando:

Sappiamo oggi che quella lettura [il riferimento è alla prima edizione postuma, pubblicata dalla Ática] conteneva numerosi errori, tanti che, in molti casi, quel che conoscevamo di Pessoa e che ci aveva indotto ad ammirarlo (perché lo abbiamo ammirato attraverso l'errore) non era suo. [...] Alcuni versi che avevamo imparato a memoria, che ci avevano emozionato, che avevamo ritenuti sublimi, non erano suoi. [...] Qual è il vero Pessoa?, ammesso che mi interessi conoscere il "vero" Pessoa e non mi contenti invece di un qualsiasi Pessoa resistente a tutti gli errori? [...] Letto malamente da Gaspar Simões, è stato questo [...] il Pessoa che mi ha incantato, quello che ancora oggi modella molte delle mie emozioni. Che m'importa se molti di quei versi non sono davvero suoi se li ho perfino imparati a memoria? Ho deciso: non esito più, resto fedele all'edizione dell'Ática, perché è stata questa che mi ha fatto conoscere il Poeta, perché essa si è intrecciata con la mia stessa vita.

Da quella prima pubblicazione, non è mai cessata l'attività editoriale dell'immensa opera lasciata da Pessoa e l'esplorazione del ricchissimo Fondo ha dato e continua a dare origine ad altre ipotesi di pubblicazioni: poiché di questo in realtà si tratta, di congetture che ciascun editore propone (con la presunzione di offrire un testo definitivo, il Testo, che nella verità delle cose non esiste). In questo discorso s'inserisce tutta la produzione pessoana. Due esempi concreti: il *Livro do Desassossego* (*Libro dell'inquietudine*) e il dramma intitolato *Faust*.

Il *Libro dell'inquietudine* conosce la sua prima edizione nel 1982, considerata dagli esecutori completa (Pessoa, 1982). Ma che cosa hanno gli editori tra le mani allorché si accingono a dare alla luce quest'opera? Non altro che una collezione disorganica di materiali, appunti, annotazioni, abbozzi, progetti, redatti in funzione della composizione del *Livro*, di un libro che ci è praticamente inaccessibile, ma che ha assorbito quasi l'intera vita del poeta, una sorta di proiezione esistenziale e al contempo proiezione del suo divenire letterario, l'immagine stessa della complessa rete di progressi e di regressi in cui questo farsi si è sempre istituito e il *Livro*, nella sua essenza, necessariamente riproduce. Quasi l'intera vita, dicevo: infatti, già nel 1913 egli pubblica, come suo primo testo letterario, nella rivista *Águia*, il frammento *Na floresta do alheamento* (*Nella foresta dello straniamento*), con l'indicazione che esso appartiene al *Livro do Desassossego*; e nel 1932, tre anni prima della morte, in una lettera all'amico Gaspar Simões, esponendo il piano di pubblicazione che prevede per la sua opera, vi include anche il *Libro dell'inquietudine*, che egli esplicitamente attribuisce a Bernardo Soares. E in un punto di tale piano si legge l'avvertenza che Bernardo Soares è un semieteronimo, poiché ha personalità simile alla sua, ma mutila: «Sono io, meno il raziocinio e l'affettività».

Il nucleo originale di appunti per il *Livro* è costituito da un blocco di fogli, in parte dattiloscritti, in parte manoscritti, di cui solo alcuni datati, suddiviso in cinque buste con l'indicazione autografa «L. de D.». Oggi, nel Fondo pessoano custodito nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, troviamo ben nove buste relative a quest'opera, poiché i vari editori che si sono succeduti hanno pensato bene di aggiungere frammenti a frammenti, ritenendoli, ciascuno per ragioni diverse (tematiche, cronologiche ecc.), appartenenti al *Livro*.

Un abbozzo di libro, un progetto di libro. Per Pessoa, il sogno di un libro. Per gli editori, non un'ipotesi di libro, ma il Libro.

Quanto al *Faust*, nel 1952 Eduardo Freitas da Costa, cugino di Fernando Pessoa, pubblica settanta pagine di frammenti inediti in verso libero ritrovate nella già allora mitica arca, e selezionate con criteri a dir poco discutibili. Per più di trent'anni l'esistenza di un coacervo faustiano molto più sostanzioso doveva passare inosservata e i 227 frammenti, che costituiscono l'opera, avrebbero visto la luce solo nel 1987 a cura del brasiliano Duilio Colombini (edizione anch'essa ben poco affidabile per vari aspetti) e nel 1988 a Lisbona a cura di Teresa Sobral Cunha, con il titolo *Fausto* e il sottotitolo *Tragédia subjectiva* (Pessoa, 1988).

I problemi che si presentavano per la ricostituzione del dramma, e che a mio avviso non sono stati ancora del tutto risolti e forse non potranno mai esserlo, erano molteplici e di vario genere.

Innanzitutto, l'interpretazione della grafia pessoana. Ebbene, dei documenti faustiani del Fondo Pessoa, appena sette sono dattiloscritti e datati, il resto è redatto a mano e non reca segno di datazione. Chi ha esperienza di manoscritti pessoani, martoriati, come si è detto, da cancellature e riscrizioni, può capire il timore e il rischio cui va incontro chi si avventura in quella foresta di segni: e l'incomprensione o la cattiva interpretazione della prima parola di un frammento può scatenare un'ondata di associazioni spurie nei confronti di successivi segmenti testuali o di singole parole anch'essi di dubbia lettura, e così il testo originario viene sfigurato in una versione che resterà in attesa del felice momento di una decifrazione riparatrice o custodirà per sempre il suo segreto inaugurale.

Inoltre, anche per il *Fausto*, bisogna fare i conti con la poetica pessoana del frammentario: «I miei scritti, tutti, sono rimasti incompiuti; si sono sempre interposti nuovi

pensieri straordinari, inescludibili associazioni di idee il cui termine era l'infinito. Non posso evitare l'odio che i miei pensieri hanno nel portare a termine qualsiasi cosa». E del resto, ciò che designiamo come opera pessoana, lo abbiamo visto, è in realtà un insieme di opere-frammenti al contempo autonomi e collegati gli uni con gli altri per il fatto che ognuno di essi è la manifestazione di un'esperienza unica e inesauribile: ovvero, quella dell'assenza dell'Io a se stesso e al Mondo.

Di qui la difficoltà di articolare in successione, in una dinamica d'insieme, i vari frammenti, di cui solo dieci, su 227, lo ripeto, recano un riferimento cronologico: e l'importanza di una datazione, tra le altre informazioni possibili, ha un peso significativo nell'abbordaggio, anche se periferico, del processo di formazione di un testo.

Nonostante alcuni di questi dieci frammenti datati portino l'indicazione degli anni 1928, 1932, 1933, tutti gli indizi ricavabili dalla grafia e dai materiali utilizzati (inchiostro e carta e tipo di penna o di lapis) oltre che, evidentemente, i pochi frammenti esplicitamente assegnati a quest'epoca, fanno pensare che la presenza del Faust cominci ad abitare Pessoa fin dall'età di vent'anni (la data più antica è del 1908), e prosegua incombente, sebbene divergendo dalla prima matrice strutturale, durante la grande esaltazione eteronimica e negli anni seguenti.

La produzione di testi per un Faust deve essere iniziata in un tempo in cui era molto forte in Pessoa un primo fascino per Goethe, e inoltre un'ansia giovanile di emularne la grandezza: il poeta si propone di elaborare una sorta di replica, in portoghese, alla maestosa saga del romanticismo tedesco. Ne deriva il progetto di un *Primeiro*, di un *Segundo* e di un *Terceiro Fausto*, cui alludono alcune annotazioni autografe: un disegno grandioso da realizzare in quella periferia d'Europa, dove del resto il mito contava già una tradizione antichissima, con un certo Frate Gil che – proprio come il primitivo Faust tedesco – si era invischiato in patti demoniaci; un Faust *ante litteram*, sulla cui esistenza fantastica, definita da Pessoa «like a real Faust-legend», avevano già prima disquisito il romantico Almeida Garrett e il grande Eça de Queirós.

Di questo primo periodo creativo sono quasi sicuramente i frammenti che contengono più numerosi segni di inquadramento scenico e che si presentano più cripto-goethiani: ovvero quelli che immaginano Faust nel suo laboratorio, interrogandosi sulla vita, la morte, il mistero infinito ecc., i dialoghi embrionali con i discepoli, l'esperienza amorosa vissuta con Maria, il suo «orrore metafisico dell'Altrove», l'ansia così tipica dell'eteronimo Álvaro de Campos di sperimentare ogni cosa, quella «terribile eccitazione della vita» che il vecchio gli offre in istanze di morte, e i vari momenti, truculenti, delle scene nella taverna che evocano efficacemente l'atmosfera di Auerbach. E di questo primo periodo sono probabilmente anche i *Planos e projectos editoriais* che si riferiscono ai tre Faust.

Ma a mano a mano che Pessoa avanza nell'elaborazione, si va gradualmente imponendo il monologo, il discorso solipsista che è il punto più alto della riflessione Pessoa-altro Faust. E la preoccupazione drammatica obbediente a un disegno previo va sfumando in favore di una deriva di tipo filosofico così ortonomamente Pessoa di altri momenti poetici, che il monologo prolungato e analitico sostanzia e nutre (cfr. Gusmão, 1986; Lanciani, 2000).

Dalla totalità dell'acervo faustiano, così come è disponibile oggi (ovvero così come è stato organizzato dall'ultimo editore), emerge un'unica *dramatis persona* – le altre voci non ne sono che rifrazioni –, che nell'erranza del suo stesso itinerario interiore si percorre, si indaga, si esplora, si inquisisce, si isterilisce: «Pensar, pensar e não poder viver». La tragedia soggettiva, che è la vera protagonista della condizione esistenziale

del poeta, gli si inscena nell'anima e nell'intelletto, e nell'anima e nell'intelletto si svolge, tragedia mentale senza episodi, avventura della ragione per la quale Dio e il Diavolo sono morti, e che si esaurisce per eccesso di analisi.

Ebbene, cosa c'entra tutto quel che precede con la traduzione, o meglio con la traducibilità dell'opera pessoana? C'entra, e a pieno titolo. Poiché in realtà quel che un traduttore verte dal portoghese in altra lingua non è il testo di Pessoa, che non esiste come tale, ma è sempre la traduzione di una costruzione, o delle costruzioni create dai vari editori, portoghesi e no, sulla base di un materiale fluido, inafferrabile nel suo continuo divenire, in fin dei conti impenetrabile, qual è appunto il materiale custodito nella mitica arca: sicché, dal Panarese, il primo in Italia ad essersi occupato del fenomeno Pessoa, seguito poi dal Tavani e dal Tabucchi, e oggi da uno stuolo di traduttori che sarebbe lungo menzionare, ciò che il lettore italiano legge firmato Pessoa è tutt'altra cosa.

Ma in fondo quel che agli austeri filologi appare come crimine di lesa maestà, immagino che invece diverta nell'alto dei cieli il grande simulatore, il creatore di maschere, che prosegue in tal modo il suo viaggio nella persona degli altri, di eteronimi che oggi si chiamano Ivo Castro, João Dionísio, Teresa Rita Lopes, Gaspar Simões, Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha, Jerónimo Pizarro ecc., attraverso i quali egli continua a perseguire il disperato tentativo di ritrovare, attraverso l'eterogeneità – tutta giocata tra un io che si traveste da altri e da altri che sono io –, una sua omogeneità smarrita. Attraverso i suoi editori, insomma, Pessoa continua a mascherarsi, a travestirsi, per rivendicare, anche da morto, il diritto di "inventarsi la vita", senza soggiacere alle costrizioni della storia, cercando ostinatamente e decisamente di opporre al potere e alle sue norme una diversa grammatica della rappresentazione: una grammatica che sovverte e mente, ben sapendo di sovvertire e di mentire.

Assim, quanto mais digo mais me engano,
mais faço eu
um novo ser postiço, que engalano
de ser o meu (Pessoa, 1942, p. 237).

(Così, quanto più dico, più mi inganno,
più io creo
un nuovo essere posticcio, che adorno
come fosse il mio.)

Bibliografia

- GUSMÃO M. (1986), *O poema impossível: o "Fausto" de Pessoa*, Editorial Caminho, Lisboa.
LANCIANI G. (2000), *Identità e possessione: il "Faust" di Pessoa*, in M. Freschi (a cura di), *La storia di Faust nelle letterature europee*, a cura di, CUEN, Napoli.
PESSOA F. (1942), *Obras Completas*, vol. I, Ática, Lisboa.
ID. (1982), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, recolha e transcrição de textos de M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha, prefácio e organização de J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa (2 voll.).
ID. (1988), *Fausto. Tragédia subjectiva (Fragmentos)*, estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de T. Sobral Cunha, prefácio de E. Lourenço, Editorial Presença, Lisboa.