

## Per una traduzione di Rui Pires Cabral

Ludovica Daddi

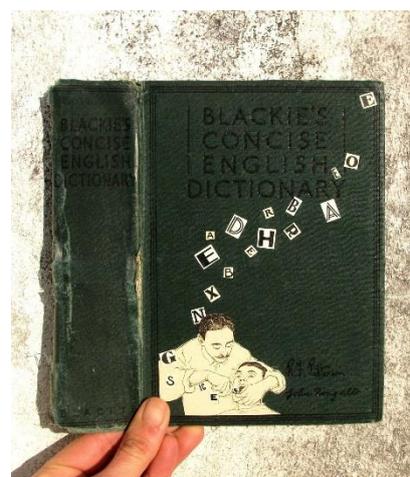
*Traduzione e note*

**Sommario:** Con questo articolo analizzo la poesia di Rui Pires Cabral con l'obiettivo di sistematizzare alcune problematiche che scaturiscono nel tradurre le sue opere: la presenza di parole straniere all'interno del testo, poemi-collage e poemi bilingue. Dove si ritiene possibile, è proposto un modello operatorio risolutivo.

**Parole chiave:** Rui Pires Cabral, traduzione.

**Abstract:** With this article I analyze some works of Rui Pires Cabral with the aim to systematize some of the issues that can emerge within a translation of this poetry: the presence of foreign words in the text, collage-poems, bilingual poems. Where it is believed possible, it is proposed an operative model of resolution.

**Keywords:** Rui Pires Cabral, translation.



Helena Rocio Janeiro, *Colagens Coração o Ditador*,  
"Dicionário".

*- A gente quando fala não pensa nas palavras -dizia-, mas depois tornamos a dizer as mesmas palavras muitas vezes, muitas vezes, e já não são nada, é como que uma fala de doido.*

*-Sim*

*- A gente diz por exemplo: “Esta cidade é bonita”. E depois repete: “Esta, esta, esta, esta” assim muitas vezes. E no fim já não é nada, é só som. Mesmo que se repita a frase toda. Primeiro a gente fica com uma ideia na cabeça. Depois já não há nada.*

Vergílio Ferreira, *Aparição*.

*Nenhuma pedra se entende por caracteres. As pedras recusam a linguagem. Para a linguagem as pedras reclamam o direito de não existir. Se as nomeamos não estamos senão a enganarmo-nos voluntariamente. Às pedras nunca enganaremos. Elas sabem que existem por outros motivos e talvez suspeitem que o nosso desejo de falar seja só um modo menos desenvolvido de encarar a evidência de existir.*

Valter Hugo Mãe, *A desumanização*.

Sono in Portogallo. Mia sorella mi chiama al telefono dall'Italia: “Sai, sono molto triste in questi giorni. Non riesco a non pensare alla guerra, alla crudeltá, alla sofferenza e mi viene da piangere. L'altro giorno un signore col bastone camminava con fatica sul marciapiede e il suo badante gli andava dietro, con il cellulare in mano. Gli stava facendo un video, sghignazzando”. E lei ripete: “Mi veniva da piangere”. Io le ho detto: “Leggi una poesia. A volte aiuta”. E poi volevo aggiungere: “Leggi *Os fogos outra vez* (Carvalho 2012: 30-1)”, ma mi sono dovuta fermare, perché non esiste una traduzione in italiano di questa poesia. D'altra parte ho anche sempre un'iniziale esitazione quando cerco in Italia un libro tradotto di cui ho già letto l'originale portoghese per regalarlo a qualcuno che non parla questa lingua. Fortunatamente, la voglia di condividere supera sempre la paura che la

traduzione non rispetti l'originale e la storia della letteratura europea non sarebbe tale se nessuno avesse osato questa impresa impossibile (cf. Meschonnic 1999: 32-57).

Gli interessi personali si intersecano a volte con quelli della comunità scientifica e non solo. L'esigenza di tradurre molte volte nasce da questi motivi.

Proprio per desiderio di condivisione con la comunità italiana un autore ancora inaccessibile, ho scelto l'opera di Rui Pires Cabral, per fondare le basi di una riflessione teorica per una sua possibile traduzione.

La poesia di Cabral presenta tre problematiche di traduzione che saranno esaminate separatamente:

- parole straniere all'interno del testo;
- poemi-collage;
- poemi bilingue.

"E se *it's raining cat's and dogs* lo dicesse, in inglese, un personaggio in un romanzo francese? Come si tradurrebbe in inglese?" (Eco 2016: 10). Purtroppo non leggiamo una risposta a questa domanda nel saggio di Umberto Eco, dove l'autore utilizza questo esempio nell'introduzione, con l'obiettivo di mostrare fin da subito "come [sia] difficile dire quale sia *la cosa* che un testo vuole trasmettere, e come trasmetterla." (*ibidem*)

Leggendo la poesia "Veneza" (Cabral 1997: 43) non mi sono voluta sottrarre all'opportunità di riflettere su questo problema traduttologico pensando che, nel caso di una traduzione di *Música antológica & onze cidades* (Cabral 1997) in italiano, questo sarebbe il poema che offrirebbe maggiori difficoltà, almeno da un punto di vista teorico, poiché contiene in italico parole in italiano.

Sorgerebbe spontanea una traduzione del titolo della raccolta *Música antológica & undici città* (traduzione mia<sup>1</sup>), seguendo con una traduzione dei toponimi in italiano, ma sono proprio questi, che coincidono con i titoli delle poesie, a pormi i primi interrogativi.

Di seguito espongo in una tabella i toponimi delle città nelle diverse lingue, evidenziando il titolo originale delle poesie in grassetto:

Toponimo in lingua originale	Toponimo in portoghese	Toponimo in italiano
<b>Madrid</b>	<b>Madrid</b>	<b>Madrid</b>
<b>Münster</b>	<b>Münster</b> o Monastério	<b>Münster</b> o Monaco di Vestfalia
<b>Neuchâtel</b>	<b>Neuchâtel</b>	<b>Neuchâtel</b> o Neocastello (desueto)
Budapest	<b>Budapeste</b>	Budapest
Venezia	<b>Veneza</b>	Venezia
<b>Salamanca</b>	<b>Salamanca</b>	<b>Salamanca</b>
London	<b>Londres</b>	Londra
<b>Porto</b>	<b>Porto</b>	<b>Porto</b> o Oporto
Luzern	<b>Lucerna</b>	<b>Lucerna</b>
<b>Paris</b>	<b>Paris</b>	Parigi
<b>Vila Real</b>	<b>Vila Real</b>	<b>Vila Real</b>

Escludiamo dalla riflessione le città che mantengono il toponimo inalterato nelle tre lingue o il caso di Lucerna, in cui la traduzione portoghese coincide con quella italiana.

Come si evince dalla tabella, restano tuttavia tre problematiche:

- (1) il toponimo in portoghese non coincide con quello nella lingua di origine, ma in italiano sì (*Budapeste, Veneza*);
- (2) il toponimo in portoghese coincide con quello nella lingua di origine, ma l'italiano ne fornisce una traduzione (*Paris*);
- (3) il toponimo è diverso nella lingua di origine, sia in portoghese che in italiano (*Londres*).

Ritengo che quando utilizziamo la parola "Londra" per nominare la capitale dell'Inghilterra mettiamo un velo di "italianicità" alla città. La sto guardando con occhi italiani. Questo processo guadagna ambiguità quando un lettore italiano pretende leggere la voce di un portoghese che parla di quel suo processo di appropriazione dell'inglese

“London”. Nonostante ciò, nel caso (3), la preoccupazione è puramente fonetica, poiché la traduzione in entrambe le lingue veicola il processo di appropriazione.

Nel caso (1), invece, utilizzando il toponimo Venezia ad esempio, si priva il nome della significazione data dalla sua traduzione in Portoghese.

Il processo si inverte nel caso (2), nonostante la pronuncia portoghese di “Paris” sia diversa da quella francese (fr: [pa’ri] - pt: [pe’ri] – it: [pa’ri.dʒi]).

Detto questo, ritengo inutilmente forzata la scelta di mantenere i titoli in portoghese in un’edizione italiana di *Onze Cidades*, introducendo l’italico laddove non era previsto. La lettura della parola “Londres”, ad esempio, susciterebbe nel lettore italiano un effetto di straniamento che non si verifica con un lettore portoghese.

Con questa riflessione si evince l’importanza che assume l’utilizzo dell’italico in un atto di traduzione. Nel caso di *Música antológica & onze cidades* proporrei quindi la traduzione dei titoli in italiano, ovvero la colonna di destra della Tabella n.1, per non introdurre una significazione non prevista dall’autore. Laddove esiste la possibilità, in italiano, di mantenere il titolo originale (come ad esempio la scelta tra Porto o Oporto), questo sarebbe ovviamente mantenuto.

Vediamo adesso il caso pratico del poema “Veneza” (*idem*):

Falaste a noite toda sobre a vida na Colômbia  
com o rasto dos postes intermitindo no teu rosto  
atento, quase hierático. Tinha havido a comoção  
provocada por Gabriella na cabine dos jugoslavos  
e aquele italiano ruivo repetindo pedagogicamente  
*paesi, castelli, àlberi*, uma ladainha para pontuar  
o curso obstinado da nossa travessia.

Por fim restava a madrugada sobre a água recolhida  
na laguna – por que me senti tão desarmado quando vi  
as fachadas de Veneza? E tu disseste que talvez  
nos voltássemos a encontrar, eram seis da manhã no silêncio  
por onde os canais cumpriam mais depressa  
a sua lenta função. (Cabral 1997: 43)

[Parlasti la notte intera della vita in Colombia  
con il segno dei pali intermittente sul tuo viso  
attento, quasi ieratico. C'era stata la commozione  
suscitata da Gabriella nella cabina degli iugoslavi  
e quell'italiano dai capelli rossi ripetendo pedagogicamente  
*paesi, castelli, alberi*, una litania per punteggiare  
il corso ostinato della nostra traversia.]

Infine restava l'alba sull'acqua raccolta  
nella laguna - perché mi senti così disarmato quando vidi  
le facciate di Venezia? E tu dicesti che forse  
ci saremmo incontrati, erano le sei di mattina nel silenzio  
attraverso cui i canali eseguivano più in fretta  
la loro lenta funzione.]

Il testo della poesia è quello della sua prima versione pubblicata in *Música antológica & onze cidades* (Cabral 1997: 43). Nell'antologia *Morada* (Cabral 2015b: 115), il secondo verso ha subito una modifica: “enquanto o rasto dos postes intermitia no teu rosto/ “mentre il segno dei pali era intermittente sul tuo viso”.

La traduzione che propongo del poema “Veneza” è provvisoria e ancora in uno stato embrionale, ma serve come punto di partenza per elaborare alcune riflessioni.

La presenza delle parole italiane “*paesi, castelli, alberi*” nell'originale portoghese credo si possa risolvere mantenendo le parole in italico. Inoltre, Cabral, descrivendole come “una litania” (t.m.) aiuta il lettore italiano a considerare quelle tre parole in funzione del loro significante, aspetto evidenziato grazie all'allitterazione delle vocali “a” “e” e “i”, che ne risaltano musicalità e “italianicità”.

Vorrei comparare l'uso che fa Cabral dell'italico in altri contesti, come ad esempio nel poema “Münster” (*idem*: 112), questa volta per una parola portoghese:

Os jovens turcos viviam com desenvoltura  
a rotina dos subúrbios, tinham herdado a consciência  
do exílio e um bigode etnográfico. Podiam ser vistos  
a vender haxixe na zona de Hiltrup, discursando  
no seu alemão indeclinável.

À noite vingavam a raça com os carros remendados  
nas grandes avenidas, nas rotundas cheias de coelhos  
a pular na relva. Diziam *caralho* enquanto enrolavam  
um charro, julgo que em nossa homenagem. (Cabral 2015b: 112)

L'uso dell'italico in questa parola può indurre a diverse riflessioni che sono necessarie per un'ipotesi di traduzione del poema. Una possibilità è che semplicemente serva per evidenziare l'uso di una parola di registro scurrile, utilizzando "*caralho*" come metonimia di un linguaggio di scarsa finezza. Un'altra, è che la parola "*caralho*" fosse pronunciata proprio in portoghese e che l'autore volesse enfatizzare la presenza di una parola straniera nel contesto in cui era pronunciata. Un'ulteriore possibilità è che Cabral volesse trascrivere il suono di una parola che nel "tedesco indeclinabile" (t.m.) di quei "giovani turchi" (t.m.) avesse un significante prossimo a [ker'eʎu]. Quest'ultima ipotesi sarebbe apprezzata soltanto da chi ha dimestichezza con la lingua turca. Indipendentemente dall'intento reale dell'autore, e non cadremo per questo nella tentazione di "consultare l'oracolo" (cf. Wimsatt/Beardsley 1946: 487, t.m.), con una traduzione della parola si perderebbero queste possibilità di interpretazione. Ancora una volta lascerei la parola in lingua originale, in questo caso quindi in portoghese, con un'inevitabile nota di traduzione letterale a fondo pagina.

Ci sono altri casi, però, come ad esempio nel poema "Teatro" (Cabral 2003: 17) o "Senhores passageiros" (Cabral 2005: 33), in cui l'italico è utilizzato per rappresentare un discorso diretto e in questa circostanza non riterrei opportuno lasciare il testo in lingua originale, considerando che l'importanza di queste parole è veicolata dal loro significato, e non prevalentemente dal loro significante:

A tua distância vai ganhando a falsa realidade  
que a repetição empresta às coisas e a tua voz ao telefone –  
*gosto tanto de ti* – ocupa desde há algum tempo  
o lugar mais desolado entre os trovões o os chocalhos  
do mundo. Já não há no passado o consolo de outros tempos  
e tu vais crescendo tão remota e irrecuperável  
como o resto, entre todas as coisas que me foram negadas,  
um item a menos na colecção desfeita

dos meus melhores sentimentos.

A tua imagem já não vem acompanhada  
por especial emoção. Às vezes ainda magoa,  
enquanto o dia vai subindo de golpe em golpe  
para outra noite arrancada ao sangue e à descrença.  
Mas quando nos vemos tudo obedece às novas leis,  
na proximidade patrulhada pelos outros, na tela branca  
onde fazemos o nosso pequeno teatro de sombras.  
No fim de contas nunca pudemos falar  
de tudo o que nos magoa: de todos os versos  
esse foi o mais falso que escrevi. (Cabral 2003: 17)

Alguns rapazes avançam mais depressa  
para a morte, mas todos se debatem  
com a vida que lhes resta. Às voltas  
no cimento das cidades, entre  
a estrangulada circulação dos veículos,  
segredam ao ouvido de um deus  
surdo: concede-me um novo amor  
igual ao dos meus irmãos. Entretanto  
são mais as raparigas que não lêem livros  
no venenoso relento das estações  
ferrovárias, chupam rebuçados  
de menta com fel, suavemente inclinam  
a cabeça para ouvir: *senhores passageiros*  
*vai dar início à sua marcha o comboio*  
*com destino a Santa Apolónia da escuridão.* (Cabral 2005: 33)

Un altro caso ancora è quello del poema “*Bayswater*” (Cabral 2003: 18). Questa parola inglese appare nel poema, così come nel titolo, tra virgolette, seguendo la norma stilistica di una parola menzionata, ma non è in italico, nonostante sia una parola straniera. In una qualsiasi traduzione, anche in inglese, lascerò inalterata la parola originale, in quanto diretta allusione alla forma in cui si trovava scritta in una cartina della metropolitana.

O tropel dos úteis, mulheres  
que discutem o preço das flores  
  
sob parangonas e luas pintadas.  
Inexplicáveis emblemas  
  
da realidade. Por exemplo, no mapa  
do metro gostavas da palavra  
  
“Bayswater”. (Cabral 2003: 18)

Nonostante si possa sentire l'esigenza di dedurre un concetto operatorio e un metodo operativo generale che stabiliscano che si lascino in lingua originale tutte le parole che appaiono in italico, non si può cedere a questa tentazione. Sono molteplici i casi in cui Cabral utilizza parole straniere o in italico nelle sue poesie e non sempre con lo stesso obiettivo e dovranno, per questo, essere analizzate caso per caso.

Oltre al fatto di contenere parole in italiano, il poema “Veneza” è un caso che racchiude in sé molti spunti per una riflessione su alcune problematiche di traduzione.

La prima è relativa alle figure di suono, come ad esempio la paronomasia “*rasto/rosto*” rafforzata dall'allitterazione con “*dos postes*” e in generale della lettera “t” nei primi tre versi. Le soluzioni possono privilegiare significato o significante, ma difficilmente si potranno coniugare le due possibilità.

Propongo di seguito alcune ipotesi, oltre a quella presentata a lato della versione originale, alla quarta pagina di questo articolo: “con il segno dei pali intermittente sul tuo volto”. Questa era stata la mia prima traduzione intuitiva, che non mantiene le figure di suono presenti nel testo originale; “con la traccia dei pali intermittente sulla tua faccia”: caso curioso in cui, utilizzando parole di un registro lessicale meno ricercato, corrispondente al portoghese “*cara*”, si valorizza invece il significante; “con il solco dei pali intermittente sul tuo volto”: la parola “solco” si allontana dal significato di “*rasto*”, “solco/volto”, ma con questa scelta si mantiene anche la vocale “o” come finale del verso, in contrasto con la “a” di “Colombia” del primo, come nel testo originale.

La seconda problematica sorge con la parola portoghese “*poste*”, un caso simile a quello del francese “*bouquet*” analizzato da Eco.

Sfortunatamente in italiano si dovrebbe tradurre (...) con mazzo, e non è la stessa cosa. Non lo è perché *bouquet* reca seco anche una connotazione di aroma sottile, ed evoca fiori e foglie, mentre un mazzo può anche essere fatto di ortiche, chiavi, calze o stracci. Dunque *bouquet* è una parola gentile mentre *mazzo* non lo è, e richiama termini rudi come mazza, mazzata o ammazzamento; è cacofonico e suona come una scudisciata. (Eco 2016: 96)

In portoghese esistono le parole “*poste*” e “*pau*” delle quali non c’è un così evidente parallelismo in italiano. “*Pau*” è “palo”, ma anche “*poste*” è “palo”, parola dalla quale non posso sottrarre le più variate significazioni, come nell’esempio di “mazzo” sopra citato. Questo “*poste*” potrebbe essere un palo della luce, un’asta, un traliccio, una palizzata, un paletto, ma ognuna di queste traduzioni ridurrebbe drasticamente le significazioni della parola originale. In questo caso sceglierei quindi la soluzione di “palo”, con quel processo di “negoziazione” eloquentemente spiegato da Eco (cf. Eco: 2003, 2016).

Con il caso della parola “*cabine*”, invece, credo di trovarmi di fronte all’ultimo dei quattro problemi enunciati da Eco nel suo capitolo *Evitare di arricchire il testo* (*idem*: 110-114), che “*si dà* quando l’autore (e il testo) *volevano* rimanere ambigui, proprio per suscitare un’interpretazione oscillante tra due alternative. In questi casi ritengo che il traduttore *debba* riconoscere e rispettare l’ambiguità, e se chiarisce fa male.” (*idem*: 111-112)

La parola portoghese “*cabine*” include nel suo significato entrambe le definizioni delle sue due possibili (a mio vedere) traduzioni in italiano: (1) “cabina”, che rimanda esclusivamente ad una nave, oltre che ad una sala tecnica di controllo o ad una cabina telefonica; (2) “vagone”, che rimanda esclusivamente ad un treno, eliminando la possibilità di trovarsi su una nave. La traduzione (2) mi è suggerita dal secondo verso, poiché le parole “*rasto*”, “*postes*” e “*intermitência*” mi hanno trasportato in un’isotopia ferroviaria e di velocità, rinforzata dall’allitterazione in “t” dei primi due versi e dai verbi “*ripetindo*” e “*pontuar*”, che mi hanno richiamato al ritmo del treno. Nonostante ciò, l’isotopia dell’acqua è senza dubbio presente nel poema grazie alle parole “*travessia*”, “*água*”, “*laguna*”, “*canais*”. Sarebbe ancora possibile pensare in una parola neutrale, come “gruppo”, che rimette esclusivamente agli “iugoslavi” (t.m.), ma si perderebbe la spazialità della parola.

Senza una decisione del poeta, che in questo caso potremmo consultare e sarebbe egli quindi a “comporre” il poema in italiano, sceglierei la traduzione (1), che oltretutto rispetta il significante portoghese, ma forse aggiungerei in questo caso, eccezionalmente, una nota a fondo pagina, per non perdere la completa valenza originale della parola, che ritengo fondamentale per una completa significazione del poema. Eco parla delle note a piè pagina come una ratifica della sconfitta del traduttore (Eco 2016: 95). In questa fase dei miei studi preferirei un’umile assunzione di sconfitta rispetto alla presunzione di una falsa vittoria, che un lettore ignaro del poema in lingua originale e del suo significato potrebbe ingenuamente premiare.

I poemi-collage di Cabral pongono una seconda questione traduttologica per due aspetti già eloquentemente analizzati dalle ricercatrici Tamy Pimenta e Joana Matos Frias:

- la tecnica dell’appropriazione (cf. Pimenta 2015, t.m.);
- l’indissolubilità dall’immagine dal testo (cf. Frias 2016).

La poesia di Rui Pires Cabral mette quindi in risalto la potenzialità di ogni singola parola scelta, evidenziandone il “riciclaggio” (Frias 2016: 318, t.m.), attraverso tecniche di “appropriazione e citazione” (cf. Pimenta 2015, t.m.). Il suo processo creativo implica sottrarre un termine da un preciso contesto per crearne uno nuovo.

Ci si potrebbe porre la domanda: le singole parole ritagliate dal testo originale, che nel loro contesto semantico di partenza sarebbero state tradotte in un certo modo, mantengono la stessa traduzione nel nuovo contesto semantico costruito da Cabral?

La risposta non ci interessa perché l’oggetto d’arte creato ha una sua autonomia di per sé e il riferimento all’ambiente di provenienza è molte volte casuale e indeterminato. Una traduzione si dovrebbe preoccupare di restituire il significato creato da Cabral.

In ogni caso, credo sia opportuno riferire che, se di per sé una parola, nella sua definizione nel vocabolario, contiene in potenza tutte le possibili accezioni contestuali, nei testi di Cabral esse trasportano le tracce di una specifica isotopia di provenienza, creando un’allusione al palinsesto. Parlando del processo creativo dei poemi-collage Cabral afferma:

Quando rigorosamente aplicado, é um método ao mesmo tempo restritivo e libertador – restritivo porque tenho de encontrar o poema dentro de um universo vocabular relativamente limitado;

libertador porque esse universo está apesar de tudo cheio de surpresas e de possibilidades inesperadas, de associações que dificilmente ocorreriam de outro modo. (Cabral 2016: 340)

Inoltre, i paratesti di Cabral molte volte inducono a una riflessione sulla provenienza delle parole utilizzate e al bagaglio che trasportano con sé. Riporto di seguito, a titolo esemplificativo, una nota dell'autore nell'ultima pagina di *Broken*:

O presente ciclo de poemas foi desenvolvido a partir de algumas palavras extraídas de Unbroken – O Submarino Fantasma da Guerra de 1939-45, um relato autobiográfico de Alastair Mars publicado em 1957 pela Imprensa Nacional de Publicidade. Assim se quebrou, digamos, a história do HMS Unbroken.

Ao comandante Mars e ao autor da tradução portuguesa, José Ervedosa, dedico, com gratidão, este livro. (Cabral 2013b: s/p.)

Mi domando quindi se le isotopie dei testi originali da cui sono state estratte le parole siano le stesse del testo di Cabral e se successivamente corrispondano a quelle del testo tradotto.

Ci troviamo davanti a 3 possibili diversi contesti semantici (e per non spingermi troppo oltre ho deciso di trascurare il caso in cui, come in *Broken*, le parole utilizzate provengono da traduzioni di parole proferite in un'altra lingua). Il primo ci è sconosciuto, è quello da cui la parola è stata ritagliata. Il secondo è quello creato da Cabral, il terzo è il nuovo contesto semantico nella poesia tradotta, che speriamo coincida con il secondo, ma in una lingua diversa. Ciò non toglie che la stessa parola, in un'altra lingua, apra nuove istanze isotopiche. Schematizzando:

- Parola A, nel dizionario ha significato 1, 2, 3, 4.
- Parola A, nel libro da cui è stata estratta, ha significato 2.
- Parola A, nel contesto della poesia di Cabral ha significato 3.
- Chiameremo Parola B, la traduzione di significato 3.

Parola B dovrà avere, in una buona traduzione, significato 3, ma potrà perderne altri e averne di nuovi.

Vorrei usare come esempio una parola come “*flor*” in portoghese, “fiore” in italiano.

Utilizzata in portoghese in un'isotopia di mare, ad esempio, questa parola può portare alla mente il suo uso come "*flor de sal*", che non esiste in italiano, mentre il significato di "superficie" o di "parte migliore", si mantiene in entrambe le lingue. Una volta tradotta la parola "*flor*" con "fiore" restituiremmo quindi una trasposizione diretta e letterale della parola ma, nonostante la vicinanza di significante molto importante in una traduzione poetica, possiamo perdere allusioni semantiche che potevano esistere nel testo di partenza. Una proposta utopica di traduzione pretenderebbe quindi di conservare tutte le possibilità semantiche e di significazione coinvolte in quella parola.

Giustamente, riguardo questo argomento Eco ci ricorda:

Ora, se la traduzione concernesse i rapporti tra due lingue, nel senso di due sistemi semiotici, allora l'esempio principe, insuperabile e unico di traduzione soddisfacente sarebbe un dizionario bilingue. Ma questo sembra contraddire come minimo il senso comune, che considera il dizionario uno strumento per tradurre, non una traduzione. Altrimenti gli studenti all'esame prenderebbero il massimo dei voti nella versione di latino esibendo il dizionario latino-italiano. Ma gli studenti non sono invitati a provare che posseggono il dizionario, e neppure a dimostrare che lo conoscono a memoria, bensì a provare la loro abilità traducendo un *testo singolo*.

*La traduzione*, ed è principio ormai ovvio in traduttologia, *non avviene tra sistemi, bensì tra testi*. (Eco 2016: 37).

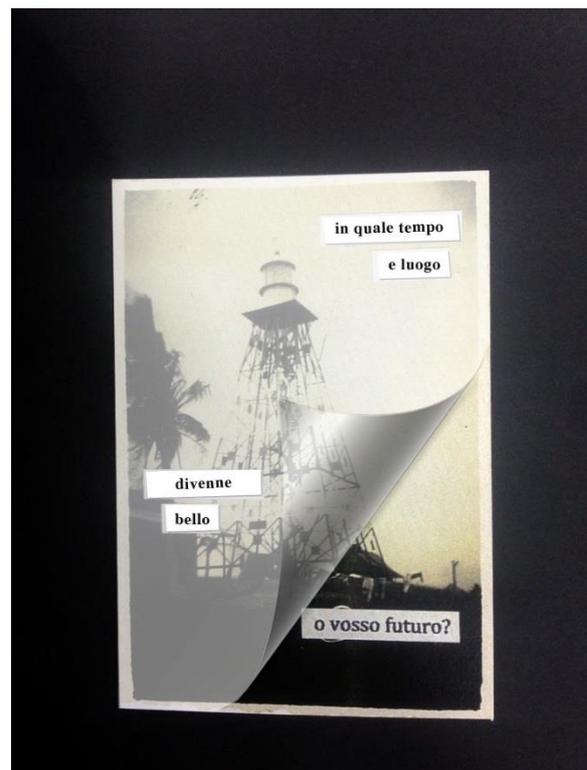
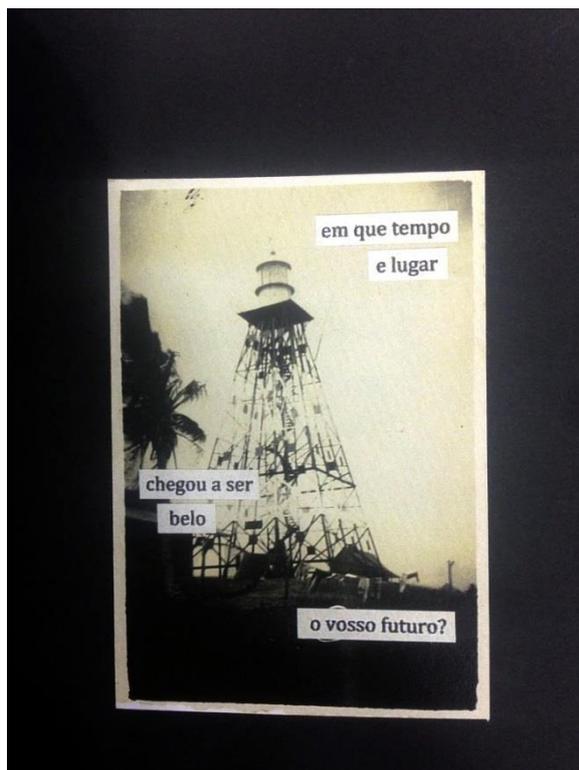
Tenendo in considerazione quanto sopra esposto, la mia proposta operativa è quindi di lasciare il testo di partenza come base visuale inseparabile dalla traduzione. Questa, elaborata considerando unicamente il contesto semantico creato da Cabral nel suo poema, secondo il "senso personale" (Cabral 2016: 341, t.m.) dato dall'autore al testo nell'atto di collage, si troverebbe su un foglio lucido, sovrapposto al poema originale.

Il lucido non è un materiale nuovo alle soluzioni editoriali di Cabral, di cui se ne trova un esempio già in *Album* (Cabral 2013a), in cui titolo e nome dell'autore si sovrappongono su carta lucida all'immagine sottostante.

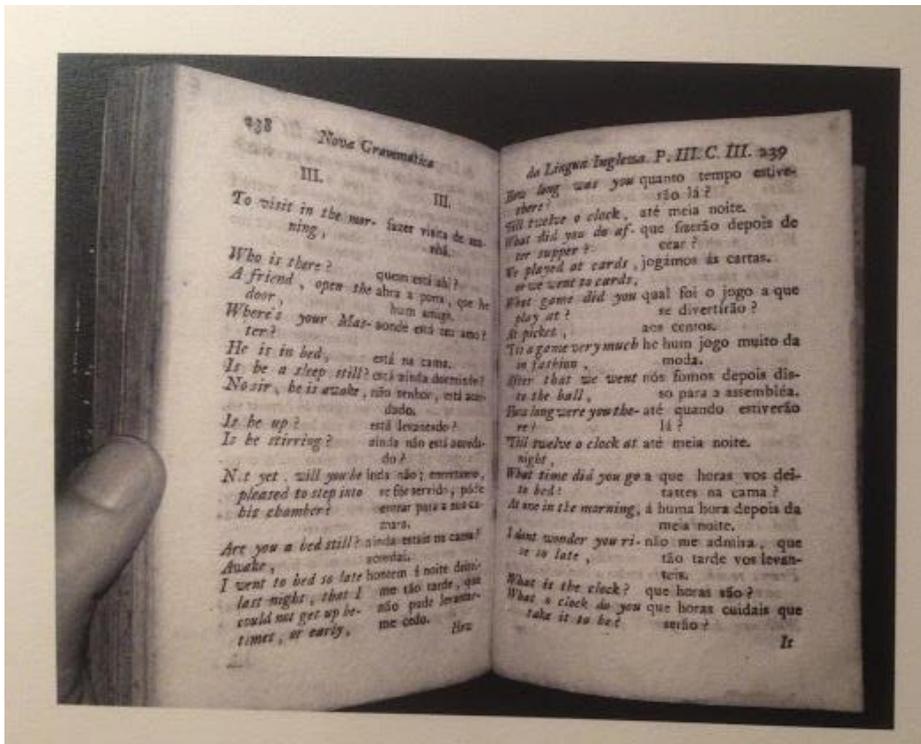
Questa soluzione rispetta il poema-collage di Cabral, e potrebbe essere applicata come concetto operatorio per la traduzione di altri poemi-collage in generale, per due motivi: 1) non interferisce nella relazione indissolubile immagine-testo, preserva il poema-collage intatto, oggetto che Cabral definisce come "*qualquer coisa inteira e coesa que só*

*exista pela inter-relação dos seus elementos*” (Cabral 2016: 340); 2) lascia tra le parole il tempo visuale di quello “spazio bianco” efficacemente analizzato da Joana Matos Frias (cf. Frias 2016).

Propongo di seguito un esempio applicato alla prima pagina di *Àlbum*, con una traduzione a puro titolo esemplificativo, in cui questa si trova su carta lucida, esattamente sovrapposta all’originale:



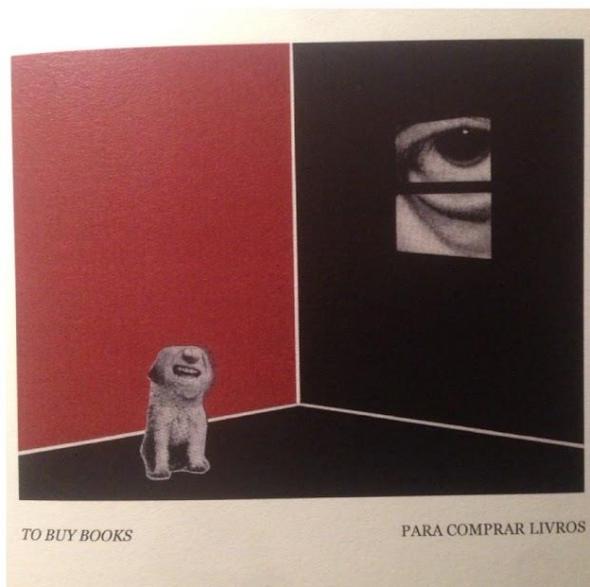
Vorrei brevemente riflettere adesso su un altro caso che richiama l’attenzione di un traduttore di Cabral, il caso di *Elsewhere / Alhures* (Cabral 2015a). In questo volume i poemi sembrano nascere in simultaneo in inglese e in portoghese, da parole che provengono dal 1809 dall’*“A NOVA GRAMMATICA DA LINGUA INGLEZA, ou A ARTE DE FALLAR E ESCREVER COM PROPRIEDADE E CORRECÇÃO O IDIOMA INGLEZ de Agostinho Neri da Silva”* (idem: 4-5). Con la stessa disposizione i poemi sono presentati sulla pagina di *Elsewhere / Alhures*, con la versione inglese a sinistra, in italico, e quella portoghese a fianco (cf. Cabral 2015a).



(Cabral 2015a: 4).

V.

Make a fire, sentinel. Tis a Flesh day.	Fere lume, sentinella. He dia de carne.
Familiarity breeds contempt. What do you want?	A confiança cria desprezo. Que procurais?
Eatable things of the Soul.	Cousas da Alma para comer.
Call at the Devil's, he has them all. Black, red and raw.	Ide pela loja do Diabo, elle as tem todas. Pretas, rubras, cruas.
Will he have new books, bound in sheep's or calve's?	Terá livros modernos, em carneira ou bezerro?
Yes, yes, every kind. And Poetry too, for the use of the wicked.	Sim, sim, de toda a sorte. E também Poesia, para uso dos mãos.
Go strait a long, you can not lose your way.	Ide sempre direito, que não errais o caminho.



To buy Books / Para Comprar Livros (Cabral 2015a:14-15)

L'inglese è una lingua "forte" per Cabral di cui non solo ne è traduttore, ma anche "riciclatore". La domanda che pongo è: una traduzione di questo volume in una seconda lingua (poiché considero l'inglese e il portoghese come la prima, in simultaneo), dovrebbe partire dal testo in inglese o in portoghese? Queste due traduzioni arriverebbero allo stesso testo? Sappiamo che in poesia non vale la regola di reversibilità della traduzione ma solo con un'esperienza empirica riusciremmo a rispondere a questa domanda. La presenza dei collage a lato dei poemi mi spinge in ogni caso a suggerire una soluzione editoriale di presentazione che mostri al lettore le "due" lingue (inglese-portoghese e italiano ad esempio) simultaneamente e le immagini. Purtroppo la mia conoscenza dell'inglese non permette di addentrarmi in questo terreno. Lascio in sospenso questo paragrafo, affinché possa essere analizzato con la dovuta attenzione separatamente, insieme a un traduttore italiano di lingua anglofona.

## Bibliografia

Cabral, Rui Pires (1997), *Música antológica & onze cidades*. Lisboa, Presença.

-- (2003), *Praças e Quintais*, Lisboa, Averno.

-- (2005), *Longe da Aldeia*, Lisboa, Averno.

-- (2013a), *Álbum*, Lisboa, Nenhues.

-- (2013b), *Broken*, Lisboa, Paralelo W.

-- (2015a), *Elsewhere / Alhures*, Vila Real/Lisbona, (não) edições.

-- (2015b), *Morada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2016), *Poesia-colagem*, *eLyra*, n.º 7,

<<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128/124>>, (último acesso 29/03/2017).

Carvalho, Armando Silva (2012), *De Amore*, Lisbona, Assírio & Alvim.

Eco, Umberto (2003), *Mouse or Rat? : Translation as negotiation*, Londra, Weindenfeld & Nicolson.

-- (2016), *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Frias, Joana Matos (2016), "Para uma poética dos espaços em branco : os poemas-colagem de Rui Pires Cabral", *eLyra*, n.º 7,

<<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122>>, (ultimo accesso 29/03/2017).

Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

Pimenta, Tamy de Macedo (2015), "Apropriação e indeterminação na poesia de Rui Pires Cabral: da memória pessoal à 'inspiração mais material possível'", *Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Literaturas de Língua Portuguesa em Diálogo*, 50: 219-237.

Wimsatt, William Kurtz/ Beardsley, Curtis Monroe (1946), "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, vol. 54, n. 3 (Lug. - Sett.), The Johns Hopkins University Press, 468-488.

## NOTE

---

Ringrazio Isaque Ferreira per avermi lasciato consultare *Album*, già introvabile, così come tutte le altre opere di Cabral in suo possesso, e Tomás Valle, per l'aiuto su *PhotoShop*.

<sup>1</sup> Da adesso sarà indicato con "t.m."