

scrittura/lettura/ascolto

Antonia Pozzi, *Morte de uma estação*: critica produttiva di alcune traduzioni in lingua portoghese

ADA MILANI

Università degli Studi di Firenze
ada.milani@unifi.it

Abstract. This work intends to make a reflection on the translation of Antonia Pozzi's lyrics into Portuguese. The first part of the study aims to offer a brief summary of the troubled editorial case of *Parole* (1939) and of the critical success of Pozzi's poetry, relegated to the margins of the Italian literary canon for much of the twentieth century and «rediscovered» in recent decades also thanks to dissemination outside national borders. In the second part, some translations contained in *Morte de uma estação* (2012), the only collection in Portuguese dedicated to the poet, are analyzed: moving from Antoine Berman's «analytic of translation», we question the translation choices, highlighting the deforming tendencies.

Keywords: Antonia Pozzi, translation of poetry, Antoine Berman, productive criticism, deforming tendencies.

Riassunto. Il presente lavoro intende apportare una riflessione intorno alla traduzione delle liriche di Antonia Pozzi in lingua portoghese. La prima parte dello studio mira a offrire una breve sintesi sul travagliato caso editoriale di *Parole* (1939) e sulla fortuna critica della poesia pozziana, relegata a margine del canone del Novecento italiano per buona parte del XX secolo e «riscoperta» negli ultimi decenni anche grazie alla divulgazione al di fuori dei confini nazionali. Nella seconda parte, si analizzano alcune traduzioni contenute nell'antologia *Morte de uma estação* (2012), unica raccolta in lingua portoghese dedicata alla poetessa: muovendo dalla «analitica della traduzione» di Antoine Berman, ci si interroga sulle scelte traduttive mettendone in luce le tendenze deformanti.

Parole chiave: Antonia Pozzi, traduzione poetica, Antoine Berman, critica produttiva, tendenze deformanti.

I.

Il 3 dicembre 1938, a soli 26 anni, moriva suicida la poetessa milanese Antonia Pozzi, trovando – forse – la pace tra i fossi, i prati e le acque «che cantano»¹ e cingono l'Abbazia di Chiaravalle, come ricorderà di lì a pochi anni l'amico Vittorio Sereni: «All'ultimo tumulto dei binari / hai la tua pace, dove la città / in un volo di ponti e di viali / si getta alla campagna / e chi passa non sa / di te».² Se osserviamo la traiettoria poetica e biografica di Pozzi potremmo quasi estendere questo “non sapere” confidato dal poeta di *Frontiera* interpretandolo come emblema di una certa incomprendimento o disattenzione critica, che sembra essere stata una costante nell'apprezzamento in vita³ quanto nella ricezione postuma della sua produzione lirica. Non potendo in questa sede entrare nel merito di complesse questioni quali, ad esempio, il valore o la fortuna della poesia di Antonia Pozzi, la sua appartenenza o inappartenenza al canone del Novecento italiano e l'urgenza o meno del suo (ri)posizionamento all'interno di esso,⁴ ci limiteremo di seguito a qualche nota, volta a introdurci all'esame delle sue traduzioni in lingua portoghese.

¹ P. Cognetti, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021 (edizione digitale).

² V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013 (edizione digitale).

³ Nelle pagine dei diari e delle lettere, Antonia Pozzi lamenta spesso lo scarso apprezzamento espresso da amici e colleghi del circolo banfiano in merito alle sue poesie: «Scrivi il meno possibile» fu l'impetuoso consiglio di Enzo Paci; lo stesso Professor Banfi, a cui Pozzi aveva consegnato alcune liriche, dedicò a queste scarsa attenzione e glielie restituì in maniera sbrigativa, spendendo «poche parole convenzionali» (G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Ancora, 2012, p. 205; per ulteriori approfondimenti si veda il capitolo «Gli orribili fiori di celluloidi rosa» e la negazione della poesia», *ivi*, pp. 201-222). Osserva Bernabò che, nella «sottovalutazione letteraria di cui Antonia fu oggetto», specialmente da parte degli intellettuali del gruppo Banfi, «nonostante l'umana simpatia che nutrivano per lei, entrò forse, magari involontariamente, qualcosa che aveva a che fare con l'idea della donna dominante in quel periodo storico» (*ivi*, p. 211). Pur distanziandosi dall'idea di sottomissione della donna, tipica del fascismo, e dall'antimodernismo del cattolicesimo dominante, anche gli «intellettuali più avanzati [...] erano pur sempre pronti a guardare con sospetto l'intrusione in quel mondo razionalistico di una qualunque forma di pensiero o di arte che rivelasse l'eco di un'emozionalità femminile vista come disordinata» (*ivi*, p. 212).

⁴ Cfr. D. Galassini, «Poetessa isolata»? Per riposizionare «Parole» di Antonia Pozzi nel canone del Novecento, intervento al Convegno Internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le poetesse*, 15-16 dicembre 2022 (convegno online organizzato dal Gruppo di ricerca AdI «Studi delle donne nella letteratura italiana», disponibile online: <https://www.facebook.com/italianisti.it/videos/per-un-nuovo-canone-del-novecento-letterario-italiano-le-poetesse/520653470000468>; ultimo accesso: 31/1/2024). Si veda inoltre quanto afferma Barbara Carle: «her characteristically visual mode along with the somber grace of her poems are among the most compelling reasons why *Parole* deserves to be considered one of the major works of the Novecento Canon» (B. Carle, *Flower Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»*, in «Romance Notes», 38, 1, Fall 1997, pp. 79-86: p. 86).

A pochi mesi di distanza dalla sua scomparsa prende avvio la pubblicazione parziale delle poesie di Pozzi: nel maggio 1939 appare difatti il volume *Parole* (Mondadori, diffusione privata), inaugurando un travagliato caso editoriale che, via via ampliato in nuovi allestimenti, proseguirà nel 1943, 1948 e 1964.⁵ Tali edizioni sono inquinate dall'ombra lunga del padre Roberto Pozzi, noto avvocato ben inserito «tra le alte sfere del partito fascista»,⁶ il quale non solo rimaneggerà le poesie imprimeando pesanti interventi correttivi e censori, ma, forte del rapporto di confidenza con Arnoldo e Alberto Mondadori, dirigerà inoltre *ab alto* queste prime raccolte «strappando a critici e scrittori un plauso il più delle volte convenzionale». ⁷ L'operazione protezionistica ordita dal padre, unita alla tendenza a «curvare l'analisi e la figura della poetessa in direzione di letture che di quest'ultima accreditino una immagine polita, levigata, vittimaria»,⁸ inciderà negativamente sulla sua fortuna nei decenni seguenti: dopo l'interesse dei primi anni, inevitabilmente catalizzato dall'articolo di Montale che precede le edizioni del 1948 e del 1964,⁹ a partire dagli anni Sessanta l'accoglienza comincia a farsi più tiepida. Ne è un esempio l'atteggiamento critico «particolarmente guardingo»¹⁰ di Luciano Anceschi, il quale esclude la poetessa da *Lirici nuovi* e da *Linea*

⁵ *L'editio princeps* di *Parole* (novantun componimenti) esce dai torchi dell'officina veronese Mondadori il 3 maggio 1939 e viene fatta stampare dalla famiglia in forma privata, per una «limitata divulgazione»; l'edizione del 1943 (*Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Mondadori, prima edizione pubblica) contiene centocinquantesette poesie, mentre le edizioni successive del 1948 e 1964 ne accolgono, rispettivamente, centocinquantanove e centosettantasei. Dallo studio di Marco Sampietro, utile a fare chiarezza sulle complesse vicende editoriali del volume, risulta inoltre il riferimento a una prima "edizione fantasma" mondadoriana del 1942, «che – si dice – andò dispersa durante i bombardamenti di quell'anno» (M. Sampietro, «*Parole* di Antonia Pozzi (1939). Vicende editoriali dell'editio princeps mondadoriana», Cattaneo, Oggiono-Lecco, 2019, p. 7).

⁶ P. Cognetti, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie* cit.

⁷ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico*, in A. Pozzi, *Morte de uma estação*, selecção e tradução de I. Dias, Lisboa, Averno, 2012, pp. 117-118. Come si legge nel già citato studio di Sampietro, a soli due mesi dalla morte di Pozzi, l'avv. Pozzi spedisce ad Arnoldo Mondadori una selezione delle liriche della figlia, esprimendo il desiderio di vedere pubblicata, entro gli inizi di aprile, una prima edizione privata di trecento esemplari, riservandola agli amici «fra cui letterari di sicura fama, che potrebbero avviarne la presentazione al pubblico» (M. Sampietro, «*Parole* di Antonia Pozzi (1939) cit., p. 12).

⁸ *Ivi*, p. 134.

⁹ Cfr. D. Galassini, «*Poetessa isolata*?» cit.

¹⁰ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 136.

lombarda,¹¹ sollecitando, tra l'altro, la «diffidenza e le riserve»¹² di Pier Paolo Pasolini.¹³

Se è vero, da un lato, che Antonia Pozzi «è presenza costante nelle raccolte di voci di donne (pur con oscillazioni di trattamento e con vistose esclusioni)»,¹⁴ essendo inclusa in volumi decisivi come le antologie organizzate da Scheiwiller, Salveti, Frabotta e Davico Bonino-Mastrocola,¹⁵ è parimenti innegabile, dall'altro, che «la sua opera stenta a entrare in un circolo critico più dilatato».¹⁶ Relegata a una «pertinace marginalità»¹⁷ per buona parte del XX secolo, la sua produzione comincia a essere riscoperta a partire dagli anni Ottanta grazie a importanti iniziative editoriali che rendono accessibile il *corpus* complessivo di poesie, lettere, pagine di diari, finalmente liberate dagli interventi di mani estranee: queste operazioni rispondono all'esigenza di «proporre l'opera [...] a un pubblico potenzialmente ampio, e offrirla agli strumenti critici già indicati da Montale nel 1945».¹⁸

Benché, come è stato osservato da Matteo M. Vecchio, «a livello di restituzione critica e filologica dell'opera, non sia stata [forse] ancora det-

¹¹ L. Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943. *Linea Lombarda. Sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952. Come fa notare M.M. Vecchio, *Lirici nuovi* esce quando era in corso di pubblicazione la prima edizione pubblica di *Parole*; significativamente, il volume di Anceschi reca la dedica «a Antonio Banfi» (cfr. M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 138).

¹² *Ibidem*.

¹³ In *Implicazioni di una "linea lombarda"* (1954) Pasolini reagisce così alla mancata inclusione di Antonia Pozzi e della lecchese Piera Badoni in quello che definisce «uno dei più rigorosi libri, come prodotti di un gusto, che siano usciti in questi ultimi anni»: «sotto le scorze e le apparenze, dobbiamo accorgerci che qui la "regione" non è affatto un *flatus vocis*, che anzi conta, e come, con tutta la sua forza naturale, di determinazione ambientale. Il fatto che nessuno dei sei poeti scelti (ma anche la Pozzi e la Badoni, forse non del tutto giustificatamente escluse) abbia la minima disposizione al canto, a quel canto di tipo italiano [...] è spiegato proprio dal loro etnos lombardo: e la dimostrazione, semplice come di tutte le cose vere, è che la Lombardia è tra le regioni italiane la più povera di canto popolare, cioè naturale» (in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2014, edizione digitale). Anche Sereni, in una lettera al padre di Pozzi, datata «Pasqua 1953», si pronuncia sulla scelta di Anceschi con un certo rammarico: «già, la famosa antologia. Come vede, l'esclusione dai "Lirici nuovi" non significava un rifiuto; ma era in relazione a certe distinzioni critiche che oggi si giustificano molto scarse» (A. Pozzi, V. Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni Trenta*, a cura di A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 99).

¹⁴ Cfr. M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., pp. 146-148.

¹⁵ *Poetesse del Novecento*, a cura di G. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1953. *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, introduzione e cura di B. Frabotta, nota critica di D. Maraini, Roma, Savelli, 1976. *La poesia femminile del '900*, a cura di G. Salveti, Padova, Edizioni del Sestante, 1964. *L'altro sguardo: antologia delle poetesse del Novecento*, a cura di G. Davico Bonino, P. Mastrocola, Milano, Mondadori, 1996.

¹⁶ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 148.

¹⁷ *Ivi*, p. 140.

¹⁸ *Ivi*, p. 152.

ta l'ultima parola»¹⁹ o, per dirla con Catherine O'Brien, «[i]t is thus not clear to what extent we have an authentic text»,²⁰ Antonia Pozzi sembra aver trovato oggi una seppur timida collocazione all'interno del Novecento poetico italiano. Per fare un esempio, nonostante l'etichettatura di «poetessa isolata»,²¹ le è stato ormai riconosciuto il suo porsi «al centro di problematiche esistenziali radicalmente novecentesche come il dissidio *Geist/Leben*»²² e, più recentemente, è stata illuminata di nuova luce anche attraverso la categoria della «imperdonabilità»,²³ che Laura Boella mutua da Cristina Campo, laddove:

imperdonabile è la *non contemporaneità*, non essere segno, testimone del proprio tempo, ma stare avanti o indietro rispetto a esso, in ogni caso in posizione eccentrica, senza legami con saperi costituiti o con ideologie. Imperdonabile è dunque assolutezza, purezza, o almeno l'aspirazione a esse: della cifra, viene subito da dire, della parola e dell'esistenza femminile, in qualunque forma si esprima, teoretica, poetica, religiosa. [...] Imperdonabile è [...] [vivere] il tempo non come istituzione, non come storia, non come sapere codificato: [bensì,] come esperienza – del dolore, della distruttività, della perfezione impossibile, dell'aridità, della parola indurita.²⁴

Antonia Pozzi può dunque figurare accanto ad altre «imperdonabili» come Simone Weil, Etty Hillesum, Cristina Campo, Marina Cvetaeva, fra le altre.²⁵ Nel novero – limitandoci qui ad abbozzare uno spunto per un futuro e più approfondito lavoro di comparazione – ci sentiamo di includere la portoghese Florbela Espanca (1894-1930), che condivise con Antonia un analogo «sentirsi in un destino»,²⁶ quello d'esser poeta, orgo-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. O'Brien, *Poetry 1870-2000*, in *A History of Women's Writing in Italy*, eds. L. Panizza, S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 245.

²¹ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 273.

²² M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 154.

²³ Cfr. G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo*, in «Dialogoi. Rivista di Studi Comparatistici», anno 7/2020, pp. 155-172: p. 160.

²⁴ L. Boella, «Campo scoperto», in Ead., *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2000, pp. 12-13.

²⁵ Come già notato, in maniera feconda, da G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo* cit., e da M.M. Vecchio, *Tre imperdonabili: Emily Dickinson, Antonia Pozzi, Cristina Campo*, Firenze, Le Cárity Editore, 2022.

²⁶ Il riferimento è alla poesia *Un destino*, che citiamo parzialmente di seguito, scritta da Pozzi il 13 febbraio 1935 (giorno del suo compleanno), a distanza di pochi giorni dal menzionato incontro con Banfi: nel componimento, di fronte alla negazione esterna dei suoi versi, la poetessa assume con sofferenza e determinazione la sua vocazione poetica (cfr. G. Bernabò, *Quando la tempesta sarà solo un ricordo*, in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2018, p. 54). «Mi sento in un destino» sono

gliosamente rivendicato da entrambe attraverso una «sete d'infinito», una tensione – al contempo solitaria e totalizzante, dolorosa ed esaltante – ad andare «oltre la vita»,²⁷ come mostrano bene i seguenti versi dei componimenti *Un destino* e *Ser poeta*, echi delle loro vocazioni-predestinazioni poetiche:

Ma sul lento
tuo andar di fiume che non trova foce,
l'argenteo lume di infinite
vite – delle libere stelle
ora trema:

e se nessuna porta
s'apre alla tua fatica,
se ridato
t'è ad ogni passo il peso del tuo volto,
se è tua
questa che è più di un dolore
gioia di continuare sola
nel limpido deserto dei tuoi monti
ora accetti
d'esser poeta.²⁸

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!²⁹

inoltre le parole che Pozzi scrive, qualche mese dopo, in una pagina di diario in cui racconta di aver avvertito la sensazione di avere accanto un angelo, interpretabile, sulla scia di Bernabò, come un «vigoroso archetipo della trasformazione che la riporta al suo più vero essere, in un momento in cui la vita le propone scelte di cruciale importanza» (*ivi*, p. 56).

²⁷ G. de Marco, *Per una rilettura di Antonia Pozzi*, in «Studi Novecenteschi», 26, 58, dicembre 1999, pp. 363-389: p. 365.

²⁸ A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2015, pp. 353-354; d'ora in avanti *Parole*.

²⁹ F. Espanca, *Obras completas de Florbela Espanca*, eds. C. Pazos Alonso e F.M. da Silva, vol. 3, *Charneca em Flor*, Lisboa, Editorial Estampa, 2013, p. 112. («Esser poeta è esser più alto, esser

Florbela e Antonia, due poetesse e due donne, dunque, sempre refrattarie a inserirsi nei ristretti confini di scuole o correnti, per le quali scrivere è «passione dell'assoluto che si fa attività»,³⁰ accomunate da quello che Boella ritiene essere il tratto più lampante delle imperdonabili, ovvero,

il loro essere estreme, indecifrabili e ispirate, impossibili e distruttive, [un tratto su cui] si è depositata, come una vernice, dai colori ora troppo squillanti ora troppo cupi, la “leggenda” e la tragedia delle loro vite, la straordinarietà delle loro biografie e della loro persona.³¹

Non è un caso che le due traiettorie siano sfociate nello slancio irrimediabile verso il suicidio, scelta estrema che per lungo tempo ha determinato una prospettiva critica viziata, generando pregiudizi intorno alla loro figura e alla loro opera, ora mitizzandole ora demonizzandole.³²

maggiore / degli uomini! Mordere come chi bacia! / È esser mendicante e dare come se si fosse / Re del Regno al di qua e al di là del Dolore! // È aver di mille desideri lo splendor / e non saper neppure di desiderare! / È avere dentro un astro a fiammeggiare, / è avere artigli e ali di condor!», L. de Camões *et al.*, *Poeti di Lisbona*, trad. it. di P. D'Agostino e A. Ragusa, illustrazioni di A. Carrilho, Lisbona, Lisbon Poets & Co., 2016).

³⁰ L. Boella, «Campo scoperto» cit., p. 14.

³¹ *Ivi*, p. 13.

³² Eunice Cabral, nella prefazione al volume pubblicato in occasione del centenario della nascita della scrittrice, evidenzia come l'opera di Florbela Espanca, benché attualmente “canonizzata”, sia stata per lungo tempo relegata a margine dei circoli letterari portoghesi. Tale marginalizzazione, secondo la studiosa, ha a che vedere anzitutto con il posizionamento storico-letterario dell'opera florbeliana, collocata entro correnti che dall'Ottocento si prolungano nel Novecento (un “neo-romanticismo a tinte decadentiste”). Il secondo motivo di esclusione è legato al “peso della leggenda di Florbela” (al mito romantico del poeta maledetto), motivo per cui l'interesse per una biografia fuori dal comune (figlia illegittima, più volte sposata e divorziata, per certi versi vicina a posizioni femministe...) spesso e volentieri ha prevalso sull'attenzione all'opera (cfr. E. Cabral, *A Planície e o Abismo de Florbela Espanca*, in *A Planície e o Abismo*. Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, Lisboa, Vega, 1997). Non risulta azzardato stabilire un contatto con Antonia Pozzi, la cui produzione difficilmente si inquadra in etichette di genere (Cfr. C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938)*. atti del convegno di Milano, 24-26 novembre 2008, a cura di G. Bernabò *et al.*, Milano, Vienneperre, 2009, p. 119) e la cui «biografia umana e intellettuale [...] dipendono in via essenziale dal suo essere donna, ed esserlo nei primi decenni del Novecento» (C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire... cit.*, p. 179): come all'epoca dovette scontrarsi con il pregiudizio nei confronti del femminile (Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue cit.*, p. 212), forse ancora oggi rischia di cadere vittima del «mito romantico della giovane poetessa morta suicida» (R. Castellana, recensione ad A. Pozzi, *Poesie, lettere e altri scritti*, in «allegoria», 84, 2021, <https://www.allegoriaonline.it/4364-antonia-pozzi-poesie-lettere-e-altri-scritti>, ultimo accesso: 31/1/2024). Sulle difficoltà – per Antonia e per le scrittrici del periodo – di sentirsi riconosciute in ambito critico, si veda anche, ad esempio, A.M. Torriglia, “*Ora accetti d'essere poeta.*” *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, in «Italian Culture», 38, 1, 2020, pp. 36-46).

II.

La fortuna critica di Antonia Pozzi al di fuori dei confini italiani, in mancanza di uno studio completo e approfondito, può essere stimata considerando l'elenco che compare sul sito internet dedicato alla poetessa.³³ Dalla primissima edizione straniera, in lingua romena, che appare già nel 1941, alla più recente in catalano, pubblicata in un articolo del 2020, la poesia pozziana è passata per varie lingue e traduttori, tra i quali spicca il nome di Lawrence Venuti, che ha curato nel 2002 l'edizione di *Breath: poems and letters*.³⁴ Nel mercato editoriale portoghese, Pozzi approda per la prima volta nel 2012 con la pubblicazione di *Morte de uma estação* per la casa editrice Averno, cui seguirà nel 2019 una riedizione.³⁵ La prima edizione raccoglie trenta poesie, alle quali si aggiungono una prefazione di José Carlos Soares e una postfazione di Matteo M. Vecchio, volte a delineare il percorso biografico della poetessa e tratteggiarne un bilancio critico; la seconda edizione non è semplicemente rivista e corretta, ma presenta un notevole ampliamento, arrivando a cinquanta poesie: rispetto alla precedente, vengono eliminate prefazione e postfazione (oltre alla poesia dal titolo *Pan*, unico taglio a livello di componimenti), al contempo il volume viene però arricchito dalle illustrazioni a cura di Débora Figueiredo. Le due antologie, nel catalogo Averno, sono accompagnate dal volume *Porque a poesia tem esta missão sublime – Antonia Pozzi*,³⁶ che presenta in traduzione alcuni saggi dello studioso Matteo M. Vecchio. Il 2022 segna una ulteriore tappa nella diffusione in terre lusitane: la breve *Antologia de poesia italiana*, curata da João Coles per la casa editrice Sr. Teste, include sette poesie di Antonia Pozzi, presentata al fianco di altre dodici autrici.³⁷

³³ «Antoniapozzi.it» (<http://www.antoniapozzi.it/bibliografia-2/#traduzioni>, ultimo accesso: 31/1/2024). La bibliografia, che comprende l'elenco delle traduzioni straniere di *Parole* e di altri scritti della poetessa, è, come si legge sul portale, frutto di un lavoro collettivo sempre in aggiornamento e, ci permettiamo di aggiungere, con ogni probabilità non esaustivo, come dimostra il fatto che, per la lingua portoghese, venga citata solo la prima edizione di *Morte de uma estação* (2012).

³⁴ A. Pozzi, *Breath: poems and letters*, ed. L. Venuti, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

³⁵ A. Pozzi, *Morte de uma estação*, ed. I. Dias, Lisboa, Averno, 2012; Ead., *Morte de uma estação*, ed. I. Dias, desenhos de D. Figueiredo, Lisboa, Averno, 2019; d'ora in avanti *MdE12* e *MdE19*.

³⁶ M.M. Vecchio, *Porque a poesia tem esta missão sublime – Antonia Pozzi*, trad. de J.C. Soares e S. Cacchioli, Lisboa, Averno, 2016.

³⁷ Le poesie tradotte (*Inocência, Sono, Não sei, O céu em mim, Coisas, Pensamento*) sono sprovviste di testo italiano a fronte e data. Le altre autrici presentate nell'antologia sono, in ordine di apparizione: Maria Luisa Spaziani, Goliarda Sapienza, Cristina Campo, Patrizia Cavalli, Armanda Guiducci, Sibilla Aleramo, Lalla Romano, Ada Negri, Patrizia Valduga, Alda Merini, Antonia Pozzi, Dacia Maraini, Elsa Morante.

La pubblicazione ravvicinata di questi volumi sembra in un certo senso confermare quanto già constatato da Gianluca Miraglia in un articolo del 2012 sulla presenza della poesia italiana in Portogallo nel trentennio 1980-2010, ossia che, nel persistere dell'assenza di una antologia generale dedicata al XX secolo, le scelte editoriali non si basano sul valore assoluto degli autori proposti, ma privilegiano scrittori che – pur presentando caratteristiche peculiari e pur possedendo una personalità di indubbio valore – non occupano un ruolo di primo piano nel panorama della poesia italiana.³⁸ Data la resistenza, già sommariamente accennata, ad accogliere Antonia Pozzi tra le voci “canoniche” del Novecento poetico italiano, il caso della sua divulgazione in Portogallo per mezzo delle antologie citate non sembra porsi in controtendenza.

Nel corso di questo articolo ci concentreremo unicamente sui testi contenuti nelle due antologie editate da Averno: le poesie sono state tradotte e selezionate da Inês Dias, la quale ha al suo attivo numerose traduzioni (soprattutto dall'inglese, dallo spagnolo e dal francese) ed è a sua volta poeta, avendo firmato svariate raccolte.³⁹ In entrambe le edizioni, nulla ci viene detto sul criterio di selezione e, in generale, non appaiono note della traduttrice; l'ordinamento delle poesie segue una progressione cronologica, eppure un elemento che colpisce è la decisione di espungere le indicazioni sulla data e il luogo di composizione. A questo proposito, è opportuno notare che «quasi tutte le poesie ci sono pervenute sistematicamente corredate da date poste in calce e trascritte quasi sempre su quaderni secondo l'ordine cronologico di composizione».⁴⁰ Se è vero che non abbiamo «nessuna prova che questo ordinamento dovesse essere definitivo»,⁴¹ e se è vero anche che l'indicazione del momento e del luogo non ha sem-

³⁸ Cfr. G. Miraglia, *Presença da poesia italiana em Portugal nos últimos 30 anos (1980-2010)*, in «Estudos Italianos em Portugal», 7, 2012, pp. 25-37. Miraglia osserva inoltre che, mentre il lettore portoghese ha a disposizione antologie dei più grandi autori della prima metà del Novecento (Montale, Saba e in parte Ungaretti), per quanto riguarda la seconda metà del secolo può fruire unicamente di un volume di poesia di Pasolini e ignora invece poeti fondamentali come Caproni, Sereni, Zanzotto o Giudici.

³⁹ Citiamo, ad esempio, le antologie di poesia: *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*, Lisboa, Tea For One, 2011; *In situ*, Lisboa, Língua Morta, 2012; *Um raio ardente e paredes frias*, Lisboa, Averno, 2013; *Da Capo*, Lisboa, Averno, 2014, e *Sítio*, Nazaré, Volta D'Mar, 2016. In merito all'attività di traduttrice, dal catalogo «Porbase» (<https://porbase.bnportugal.gov.pt/>), catalogo collettivo che rappresenta la più grande base di dati portoghese e raccoglie i dati bibliografici della Biblioteca Nacional de Portugal e di oltre 170 biblioteche del Paese), constatiamo che Inês Dias ha tradotto, tra gli altri, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Lawrence Ferlinghetti, Jean Cocteau, Amália Baptista. Dall'italiano, al di là della traduzione delle poesie di Pozzi, risulta solo il riferimento a Paolo Giordano, *Il nero e l'argento (Negro e prata)*, trad. I. Dias, rev. A. Prates Carvalho, Lisboa, Relógio d'Água, 2015.

⁴⁰ C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 116.

⁴¹ *Ibidem*.

pre lo stesso valore – «talora fa corpo col testo, ne è parte essenziale [...], altre volte è una sorta di *pro memoria* che risponde a una personalissima esigenza [...] di fermare il tempo»⁴² –, dall'altro lato, è innegabile che la poesia di Pozzi risulti però «sempre legata a ben definiti contesti spaziotemporali (soprattutto ai suoi amati microcosmi lombardi) e a precise esperienze personali».⁴³

Lo stretto legame con il vissuto è evidente, inoltre, se consideriamo l'amore della poetessa per la fotografia.⁴⁴ Pozzi fu, infatti, quella che oggi definiremmo un'artista multimediale: poesia e fotografia sono per lei «due voci di una stessa verità».⁴⁵ I suoi scatti hanno come soggetto privilegiato – beninteso, non unico – le amate montagne,⁴⁶ le Dolomiti così come la Grigna e il paese di Pasturo in Valsassina: la montagna è, come scrive la poetessa-alpinista, «la prima che ci insegna a *durare*, nonostante gli squarci e gli strazi»,⁴⁷ e ad essa dedicherà bellissimi versi. Le fotografie di Antonia non sono nature morte ma «*still life*, vita ferma, fermata, immobile»;⁴⁸ donate qualche mese prima di morire all'amico Dino Formaggio, munite dell'invito «conservale per mio ricordo»,⁴⁹ esse, come scrive Chiara Cappelletto, «ricorderanno che lei è stata, in un certo tempo e in un certo luogo [...] valgono allora quali prese sul tempo».⁵⁰ Ebbene, crediamo che allo stesso modo vada letta la sua poesia, per cui l'assenza di riferimenti in tal senso, nelle traduzioni portoghesi, sembra togliere una parte vitale ai testi.

III.

Procederemo ora all'analisi di alcuni esempi selezionati che rappresentano, a nostro avviso, le «zone significative»,⁵¹ ovvero, sulla scia di Antoine Berman, «quei passi dell'originale che per così dire sono i luoghi in cui l'opera si condensa e si raffigura».⁵² Non per forza i passi «estheticamente

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo* cit., p. 169.

⁴⁴ Il fondo fotografico Pozzi comprende oltre 2.800 stampe coeve alla produzione poetica, datate tra il luglio 1929 e l'autunno 1938 (cfr. L. Pellegatta, *Ora intatta, Ora sospesa: Antonia Pozzi e la fotografia*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 106).

⁴⁵ *Ivi*, p. 105.

⁴⁶ Il fondo fotografico comprende oltre 600 immagini di montagna (cfr. *ivi*, p. 113).

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁸ C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 183.

⁴⁹ G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue* cit., p. 284.

⁵⁰ C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi* cit., p. 186.

⁵¹ A. Berman, *Traduzione e critica produttiva*, a cura di G. Maiello, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 55.

⁵² *Ibidem*.

migliori»,⁵³ dunque, ma quelli che si distinguono per il loro «elevato grado di necessità»⁵⁴ e che affiorano, come in questo caso, grazie a un lavoro di interpretazione.⁵⁵ La critica della traduzione, dati i ristretti limiti del presente contributo, farà perno su quell'«inevitabile momento negativo»⁵⁶ insito in ogni atto critico. Il nostro obiettivo – in linea con la critica produttiva di Berman – è quello di contribuire a rivelare, a rendere più piena l'opera di Antonia Pozzi e ad arricchire la lettura del pubblico, dunque senza nulla togliere al valore di questa operazione editoriale, indubbiamente meritevole di aver fatto conoscere la sua voce poetica in Portogallo:

la critica delle opere letterarie è chiaramente e decisamente qualcosa di *necessario* [...]. Queste opere infatti richiedono la critica, l'autorizzano espressamente, perché ne hanno *bisogno*. Hanno bisogno della critica per rivelarsi, per manifestarsi, per realizzarsi pienamente e per perpetuarsi. [...] La critica rende più piene le opere, rivelandone il significato infinito, e arricchendo allo stesso tempo la lettura del pubblico. [...] La critica delle opere letterarie è quindi vitale per queste ultime [...].⁵⁷

A livello metodologico, ci rifaremo in maniera particolare alla analitica della traduzione proposta da Berman in *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Qui, come è noto, egli mette in luce tredici tendenze deformanti,⁵⁸ «che costituiscono un tutto sistematico, il cui fine è la distruzione, non meno sistematica, della lettera degli originali, a esclusivo vantaggio del “senso” e della “bella forma”». ⁵⁹ È importante evidenziare che Berman limita l'analisi alla traduzione della prosa letteraria, ciononostante riteniamo che questo sistema possa essere legittimamente esteso alla traduzione poetica, infatti, posto che, come scrive il critico, «[è] facile vedere sotto quale aspetto una poesia di Hölderlin è stata massacrata; lo è meno per un romanzo di Faulkner»,⁶⁰ quello delle tendenze deforman-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Tali passi non sono necessariamente evidenti a una semplice lettura; il più delle volte è appunto il lavoro d'interpretazione che li manifesta o che conferma la loro esistenza» (*ibidem*).

⁵⁶ *Ivi*, p. 25.

⁵⁷ *Ivi*, p. 26.

⁵⁸ Tali tendenze sono: la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione e la volgarizzazione, l'impovertimento qualitativo, l'impovertimento quantitativo, l'omogeneizzazione, la distruzione dei ritmi, la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti, la distruzione dei sistematismi testuali, la distruzione (o l'esoticizzazione) dei reticoli linguistici vernacolari, la distruzione di locuzioni e idiotismi, la cancellazione delle sovrapposizioni di lingue (cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura e con un saggio di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 44).

⁵⁹ *Ivi*, p. 43.

⁶⁰ *Ibidem*.

ti si presenta come un «sistema [di *forze*] largamente inconsapevole»⁶¹ che «riguard[a] ogni traduzione».⁶²

Il primo componimento su cui vogliamo concentrare la nostra attenzione è *Canto della mia nudità* (Palermo, 20 luglio 1929). La poesia forma un trittico con *Canto selvaggio* e *Canto rassegnato*, tutti in endecasillabi sciolti, scritti a distanza di pochi giorni (17-20 luglio). Ci troviamo proprio agli inizi della produzione poetica di Pozzi, all'epoca diciassettenne. Nel *Canto della mia nudità* abbondano immagini che rivelano una consapevolezza della propria fisicità da parte dell'io lirico: il corpo femminile è ancora acerbo e la nudità assume un doppio significato di nudità sensuale e nudità mortuaria, celebrando il legame fra *eros* e *thanatos*.⁶³

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra.
Rosso non ne traspare. Solo un languido
palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.
Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
e le caviglie e tutte le giunture,
ho scarne e salde come un puro sangue.
Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato. (*Parole*, p. 102)

La traduzione portoghese, *Canto da minha nudez*, ci viene proposta sia nella prima che nella seconda edizione con alcune alterazioni di seguito evidenziate in corsivo:

Olha para mim: estou nua. Da inquieta

⁶¹ *Ivi*, p. 41.

⁶² *Ivi*, p. 44.

⁶³ Cfr. C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 117. Cfr. M. Brentan, «*Parole*» di Antonia Pozzi: un'analisi stilistica, tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a.a. 2017/2018, p. 59, https://thesis.unipd.it/retrieve/b4e96a0b-b13a-4f5e-91b1-58516d572e6b/Martina_Brentan_2018.pdf (ultimo accesso: 31/1/2024).

languidez *da* minha cabeleira
 até à tensão fina do meu pé,
 sou toda de uma magreza *amarga*
envolta numa cor de marfim.
Olha: como é pálida a minha carne.
 Dir-se-ia que o sangue não a percorre.
 O vermelho não transparece. *Apenas* uma lânguida
 pulsação azul se esbate *no meio do peito*.
Vê como tenho o ventre côncavo. Incerta
 é a curva das ancas, mas os joelhos,
 e os tornozelos e todas as articulações
são escanzelados e duros como os de um puro-sangue.
 Hoje, deito-me nua, na limpidez
 da banheira branca e deitar-me-ei nua
 amanhã sobre um leito, se alguém
 me quiser. E um dia nua, só,
 estendida de costas sob demasiada terra,
hei-de estar, quando a morte me tiver chamado. (Mde12, p. 39)

Olha para mim: estou nua. Da inquieta
 languidez *desta* minha cabeleira
 até à tensão fina do meu pé,
 sou toda de uma magreza *acerba*
e envolta numa cor de marfim.
Olha como é pálida a minha carne.
 Dir-se-ia que o sangue não a percorre.
 O vermelho não transparece. *Só* uma lânguida
 pulsação azul se esbate *no peito*.
Vê: tenho o ventre côncavo. Incerta
 é a curva das ancas, mas os joelhos,
 tornozelos e todas as articulações
são como os de um puro-sangue, secos e sólidos.
 Hoje, deito-me nua, na limpidez
 da banheira branca, e deitar-me-ei nua
 amanhã sobre um leito, se alguém
 me quiser. E um dia nua, só,
 estendida de costas sob demasiada terra,
estarei, quando a morte me tiver chamado. (Mde19, p. 39)

Tra i ripensamenti più significativi, possiamo citare, in particolare, «magreza amarga» che viene corretto, a nostro parere giustamente, in «magreza acerba»: oltre a presentare una maggior aderenza alla lettera dell'originale, conservando l'assonanza tra i versi 4 e 10 (*acerba/incerta*), si mantiene l'idea di un corpo di donna non ancora matura dal punto di

vista fisico; al contrario, «amarga» rimarcava forse maggiormente l'idea di sofferenza, di turbamento non presente nell'originale, almeno nei primi versi. Sorprende tuttavia che, in entrambe le versioni, risultino attenuati i riferimenti espliciti al soggetto poetante, a partire proprio dall'eliminazione di quell'«io» al verso 4. La marca deittica di prima persona riveste, invece, una certa importanza poiché regge tutta la prima parte del componimento (versi 1-13), dove l'io lirico descrive il proprio corpo nudo e si pone quasi in antitesi con un tu che resta, al contrario, indeterminato, sottointeso nelle formule imperative anaforiche (ma con *variatio*) «Guardami», «Guarda», «Vedi» (versi 1, 6 e 10).⁶⁴ Nell'originale, l'ordine delle parole è turbato da qualche anastrofe: «pallida è la carne mia», «incavato ho il ventre». La traduttrice opera invece in direzione di una razionalizzazione – «como é pálda a minha carne»; «tenho o ventre côncavo» –, spostando il *como* da un verso all'altro, anticipandolo. Vedremo più avanti che la razionalizzazione è una tendenza che si manifesta con una certa frequenza all'interno dell'antologia. Al verso 13 – «ho scarne e salde come un puro sangue» – emergono, a nostro avviso, alcuni problemi legati alla scelta del verbo *ser* per tradurre 'avere'. Sebbene la versione del 2019, «são como os de um puro-sangue, secos e sólidos», abbia il merito di conservare l'allitterazione della *s*, la scelta di *ser* per mettere a fuoco le singole parti del corpo (*joelhos, tornozelos, articulações*), sembra, di nuovo, affievolire il riferimento alla soggettività: si sposta l'attenzione dall'io lirico, che quasi sparisce; la similitudine con il purosangue risulta storpiata e perde dunque la sua forza ecfraistica a causa del «como os de», mentre i due aggettivi (*secos* e *sólidos*) sono posti in chiusura, alterando la composizione del verso. Si avverte poi nel *Canto* l'insistenza sullo stesso suono vocalico per affinità con la parola «nudità»: ⁶⁵ «languido», «giunture», «puro sangue», «nuda», «qualcuno»; nella traduzione portoghese, *lânguida, puro-sangue, nua, alguém* rispettano tale scelta, tuttavia la coppia *joelhos-articulações* spezza parzialmente la sonorità di «ginocchi»/«giunture». Un'altra opzione potrebbe essere *junturas*: non solo perché più aderente alla «lettera»,⁶⁶ ma anche perché rinvia maggiormente all'idea di tenere stretto, di congiungere, richiamando, se vogliamo, l'aggettivo «inguainata» (verso cinque); di contro, *articulações* racchiude in sé la qualità dell'essere articolato, snodabile, non rigido,⁶⁷ quindi in leggero contrasto con «salde». Da ultimo, pos-

⁶⁴ Cfr. M. Brentan, «Parole» di Antonia Pozzi: un'analisi stilistica cit., p. 59.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁶ «Partiamo dall'assioma seguente: la traduzione è traduzione-della-lettera, del testo in quanto esso è lettera» (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 21).

⁶⁷ Si veda la voce 'articolato' nel Vocabolario Treccani online: «Che ha possibilità di articolarsi, che ha libero il movimento, detto degli arti del corpo»; «Per estens., detto di altre cose, snodabile, non rigido», <https://www.treccani.it/vocabolario/articolato1/> (ultimo accesso: 31/1/2024).

siamo notare che le scelte, a livello lessicale, non sempre sembrano essere guidate dalla fedeltà alla lettera dell'originale né dal mantenimento dei «reticoli significanti soggiacenti»,⁶⁸ sempre in linea con Berman:

Ogni opera comporta un testo “soggiacente”, dove alcuni significanti chiave si rispondono e s'incatenano, formano dei reticoli sotto la “superficie” del testo, voglio dire: del testo manifesto, dato alla semplice lettura. È il sottotesto, che costituisce una delle facce della ritmica e della significatività dell'opera.⁶⁹

In tal senso, il caso più eclatante è forse quel «m'inarco»/«m'inarcherò» reso in portoghese con «deito-me»/«deitar-me-ei» nei quali, però, viene meno l'idea di curvatura dell'originale.⁷⁰ Questa immagine non è per nulla un elemento aleatorio,⁷¹ prima di tutto perché «m'inarco» fa da contrappunto al ventre incavato, che tra l'altro in portoghese viene reso con *côncavo*, non rendendo appieno l'idea di un ventre scavato dalla magrezza (*cavado*, sarebbe a nostro avviso preferibile). L'immagine della curva dell'arco è inoltre fondamentale perché contrapposta alla linearità mortuaria degli ultimi versi, «stesa supina sotto troppa terra». In secondo luogo, dobbiamo tener conto del legame “soggiacente”, extratestuale, con *Canto selvaggio*, altra poesia del trittico, dove Pozzi scrive: «Ho adorato la forza irta e selvaggia / che fa le mie ginocchia avido al balzo; / la forza ignota e vergine, che tende / me come un arco nella corsa certa» (*Parole*, p. 98). Si sarebbe dunque forse potuto optare per *arqueio-me*, espressione più aderente all'originale, che si può peraltro rintracciare, in una immagine simile, nel sonetto *Princesa Louca* del poeta portoghese Alfredo Pedro Guisado, apparso sul primo numero della storica rivista d'avanguardia modernista «Orpheu» (1915):

Vejo passar na curva da alameda
 Uma princesa há muitos anos louca,
 [...]
 Arqueio-me a sonhar sôbre marfim.
 Sou arco com que brinca no jardim
 [...].⁷²

⁶⁸ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 51-52.

⁶⁹ *Ivi*, p. 51.

⁷⁰ È da notare che il verbo *deitar*, pur avendo un ampio spettro semantico, si traduce comunemente in italiano con verbi come 'stendere', 'sdraiare', 'gettare'. Il *Dicionário etimológico da língua portuguesa* riporta la derivazione dal latino *dējectāre*, frequentativo di *dejicio* (cfr. J.P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, vol. 2, Lisboa, Livros horizonte, 1989).

⁷¹ Cfr. A. Berman, *Traduzione e critica produttiva* cit., pp. 55-56.

⁷² A.P. Guisado, *Princesa Louca*, in «Orpheu», 1, 1915, https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf (ultimo accesso: 31/1/2024).

Infine, al verso diciassette, traducendo «se qualcuno mi prenderà» con «se alguém me quiser», sembra cadere la connotazione erotica di questa «attesa dubitosa»,⁷³ per citare Milanini.

Come è stato osservato a più riprese, la poesia di Antonia Pozzi si muove dai primi testi, «giocati [quasi] esclusivamente sulla figura classica della similitudine»,⁷⁴ verso una progressiva abolizione della «sintassi del “come”»,⁷⁵ dunque in direzione di una poesia più metaforica, compatta, che abbandona influenze crepuscolari e modi sentimentali per avvicinarsi a una visione, per certi versi, più ermetica.⁷⁶ In questo senso è interessante vedere alcuni risultati a livello di traduzione. Come accennavamo poc'anzi, la traduttrice opera frequentemente nel segno di una razionalizzazione, tendenza che «pesa sulle strutture sintattiche», sulla punteggiatura e «ri-compone frasi e sequenze di frasi in modo da arrangerle secondo una certa idea dell'ordine di un discorso».⁷⁷ Consideriamo, ad esempio, *Morte di una stagione* (Pasturo, 20 settembre 1937), poesia che dà il titolo alle due edizioni Averno, *Morte de uma estação*:

Piove tutta la notte
sulle memorie dell'estate.

A buio uscimmo
entro un tuonare lugubre di pietre,
fermi sull'argine reggemmo lanterne
a esplorare il pericolo dei ponti.

All'alba pallidi vedemmo le rondini
sui fili fradice immote
spiare cenni arcani di partenza –

e le specchiavano sulla terra
le fontane dai volti disfatti. (*Parole*, p. 430)

⁷³ C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 117.

⁷⁴ *Ivi*, p. 120.

⁷⁵ *Ivi*, p. 123.

⁷⁶ A questo proposito si veda anche ciò che osserva Carle: «Her gracefulness masked the deliberate control behind the texts. Antonia Pozzi's poems move from simile, comparison, and analogy in the early stages (1929-32), towards metaphor, greater compactness and more concise intensity in the later pieces (1933-1938). It has been noted that Pozzi succeeds in casting off early Crepuscular influences and sentimental modes in order to assert a more focused and perhaps more hermetic vision through chosen objects – frequently flowers or mountains, in the 'Linea Lombarda' manner. Pozzi evolves towards a 'poesia in re' that is, a poetry whose words correspond to selected objects that reflect internal moods and schisms» (B. Carle, *Flow-er Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»* cit., p. 79).

⁷⁷ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 44.

Choveu toda a noite
sobre as memórias do verão.

Ao anoitecer saímos
no meio de um ribombar lúgubre de pedras
imóveis na margem segurando lanternas
para explorar o perigo das pontes.

Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas
ensopadas e pousadas sobre os fios
espreitando os sinais misteriosos da partida –

e reflectiam-nas na terra
as fontes *de rosto desfeito*. (MdE12, p. 109)

Choveu toda a noite
sobre as memórias do verão.

Ao anoitecer saímos
no meio de um ribombar lúgubre de pedras
e, parados na margem, levantámos as lanternas
para explorar o perigo das pontes.

Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas
ensopadas e pousadas sobre os fios
à espreita de indícios secretos de partida –

e reflectiam-nas na terra
as fontes *com os rostos desfeitos*. (MdE19, p. 167)

Al verso 5 («fermi sull'argine reggemmo lanterne» > «e, parados na margem, seguramos as lanternas») viene introdotto un inciso accompagnato da congiunzione, creando un andamento quasi narrativo, e, per giunta, viene inserito l'articolo determinativo *as*. La razionalizzazione si ripresenta nella penultima terzina, al verso 7, dove forse un eccesso nella ricerca della chiarezza espressiva induce la traduttrice in un clamoroso equivoco e l'aggettivo *pálido* scivola dal soggetto (*nós*) all'oggetto (*andorinhas*): «Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas» anziché, «Ao amanhecer pálidos vimos as andorinhas». Un altro esempio significativo è il seguente componimento, sprovvisto di titolo e data:

Abbandonati in braccio al buio
 monti
 m'insegnate l'attesa:
 all'alba – chiese
 diverranno i miei boschi.
 Arderò – cero sui fiori d'autunno
 tramortita nel sole. (*Parole*, p. 443)

Abandonados nos braços da escuridão
os montes
ensinaram-me a espera
 ao amanhecer – as igrejas
 tornar-se-ão os meus bosques.
 Arderei – vela sobre flores do outono,
 desmaiada no sol. (*MdE12*, p. 113)

Ensinai-me a espera,
montes
abandonados nos braços da escuridão:
 ao amanhecer – as igrejas
 tornar-se-ão os meus bosques.
 Arderei – vela sobre as flores do outono,
 desmaiada no sol. (*MdE19*, p. 169)

La poesia chiude entrambe le edizioni portoghesi e viene sensibilmente modificata nella versione del 2019, almeno per ciò che riguarda i primi versi: si ripristina, giustamente, il vocativo al secondo verso (*montes* privato dell'articolo determinativo) e si riporta il tempo verbale dal pretérito-mais-que-perfeito ([eles] *ensinaram*) all'imperativo ([vós] *ensinai*), tuttavia la traduttrice opera al contempo, incomprensibilmente, una inversione del primo e del terzo verso. Si dà il caso che proprio alla fine del verso 3 si trovi la parola «attesa», concetto fondamentale nella poesia di Antonia Pozzi, sovente associato proprio alle montagne, come dimostra anche la lirica *Le montagne* (9 settembre 1937):

Occupano come immense donne
 la sera:
 sul petto raccolte le mani di pietra
 fissan sbocchi di strade, tacendo
 l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli
all'assente. [...]

Madri. E s'erigon nella fronte, scostano
dai vasti occhi i rami delle stelle:
se all'orlo estremo dell'attesa
nasca un'aurora

e al brullo ventre fiorisca rosai. (*Parole*, p. 427)

Tornando alla poesia in esame, osserviamo che, nell'originale, la struttura stessa dei primi tre versi pone il lettore in una condizione di attesa: dobbiamo infatti arrivare in fondo perché l'immagine si sveli. Al contrario, nella traduzione, con il ribaltamento dei versi 1 e 3 viene meno anche l'aspettativa, la "sospensione" del lettore, che non accompagna più il dilatarsi della prospettiva. Avvalendoci di una metafora cinematografica potremmo dire che si inverte il piano sequenza, cambiamento non innocuo considerando la chiara essenza visiva della poesia pozziana, rafforzata, come già accennato, dal connubio di poesia e fotografia.⁷⁸ Infine, in entrambe le versioni, permane un errore decisamente importante ai versi 4 e 5: «chiese / diverranno i miei boschi» > «as igrejas / tornar-se-ão os meus bosques»; l'equivoco deriva, ancora una volta, dalla volontà di sovvertire la costruzione anaforica cui si aggiunge l'uso ingiustificato dell'articolo determinativo (i boschi diverranno chiese e non il contrario). Frain-tendimento non di poco conto se consideriamo *in primis* la «forte laicità della famiglia Pozzi»⁷⁹ e la cornice di «sacralità, naturalmente laica»⁸⁰ entro cui Antonia concepisce la sua poesia, nella quale «il senso del divino nasce spontaneamente»⁸¹ di fronte alla meraviglia della natura. Infine, si può evidenziare come traducendo «tramortita» con *desmaiada* si elimini il rinvio alla morte; anche in questo caso non si tratta di uno scostamento del tutto pacifico dalla lettera, soprattutto considerando che l'ascensione

⁷⁸ Cfr. B. Carle, *Flower Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»* cit., p. 85.

⁷⁹ M.M. Vecchio, *Tre imperdonabili* cit., p. 61.

⁸⁰ *Ivi*, p. 83.

⁸¹ T. Altea, *Antonia Pozzi: se Dio non è lontano*, in «Materiali di estetica», 5.2, 2018, *Le parole di Dio*, p. 36. Rimandiamo inoltre ad alcune osservazioni di Milanini, il quale fa riferimento a una «Weltanschauung che esclude ogni divaricazione tra *Natura naturans* e *Natura naturata*», quadro entro cui «vanno valutate anche alcune poesie-preghiera che potrebbero far pensare a spunti di religiosità cristiana ma che non a caso finiscono col risolversi sempre nella denuncia del silenzio di ogni ipotetica entità trascendente». Nello stesso contributo, Milanini afferma inoltre che «la religiosità di Antonia Pozzi è profonda e sincera, se per religiosità s'intende il senso dei propri limiti e il rispetto verso tutto ciò che ci circonda. Il punto è che alle movenze metamorfiche delle sue poesie corrisponde una religiosità panteistica» (C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, cit., p. 126).

alpinistica, oltre ad assumere «i connotati di un'ascesi spirituale»,⁸² suggerisce sovente il desiderio estremo di avvicinarsi alla «eterna luce»,⁸³ a un «divino sentito come energia panica»⁸⁴ e di fondersi per sempre. Possono risultare chiarificatori i seguenti versi, tratti dalla poesia *Alpe* (Pasturo, 28 agosto 1929):

Sì, bello morire,
 quando la nostra giovinezza arranca
 su per la roccia, a conquistare l'alto.
 Bello cadere, quando nervi e carne,
 pazzi di forza, voglion farsi anima;
 [...] allora bello
 sopra un masso schiantarsi e luminosa,
 certa vita la morte, se non mente
 chi dice che qui Dio non è lontano. (*Parole*, p. 111)

L'ascesa in vetta, e più in generale la montagna, diviene dunque per Pozzi «luogo dello spirito, oasi di meditazione e di riflessione interiore sul senso della vita, sul senso della morte, specchio del proprio soffrire e, più ancora, del proprio morire, come approdo alla pace e alla luce».⁸⁵ Alla luce di queste considerazioni, ribadiamo l'importanza di mantenere in traduzione la «fedeltà alla lettera»⁸⁶ – intesa, con Berman, come «attenzione portata al gioco dei significanti»⁸⁷ – che nel citato caso di «tramortita» > *desmaiada* potrebbe essere salvaguardabile con il ricorso al termine *amortçada*.

Passiamo ora brevemente a un altro caso che mostra in maniera significativa sia la tendenza alla razionalizzazione sia il suo corollario, la chiarificazione, che «investe il livello di “chiarezza” sensibile delle parole».⁸⁸ Il componimento è *Sera d'aprile* (Milano, 1° aprile 1931), giocato sul *topos* “leopardiano” del piacere *indefinito* che, citando il poeta, ci desta «la luce

⁸² C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 118. Milanini cita significativamente i versi conclusivi della poesia *Salita* (Misurina, 11 gennaio 1936), riferita, come altre, alle lezioni di sci e di roccia che Pozzi stava prendendo, in quel periodo, da Emilio Comici, grande guida alpina: «Andiamo verso il Sorapis: / così soli / verso l'aperto / altare di cristallo» (*Parole*, p. 398).

⁸³ T. Altea, *Antonia Pozzi: se Dio non è lontano* cit. p. 37.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ O. Dino, *Il motivo ascensionale in alcune liriche di Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 52.

⁸⁶ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 14.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 45.

del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce». ⁸⁹

Batte la luna soavemente
di là dai vetri
sul mio vaso di primule:
senza vederla la penso
come una grande primula anch'essa,
stupita,
sola,
nel prato azzurro del cielo. (*Parole*, p. 153)

Bate a lua suavemente
do outro lado da janela
no meu vaso de primulas:
não a vejo, mas imagino-a
como uma grande primula também,
surpreendida,
sozinha,
no prado azul do céu. (*MdE19*, p. 51)

Nella traduzione della poesia soprariportata, *Noite de abril*, possiamo notare in particolare due “deformazioni”: al secondo verso, l’esplicitazione *janela* (finestra) per «vetri» (*vidros*), in un verso che risulta sensibilmente allungato a causa di «do outro lado» (quando si sarebbe potuto optare per «de lá de»); al verso 4, «senza vederla la penso» > «não a vejo, mas imagino-a», si introduce in maniera piuttosto discutibile una avversativa. In generale, questa traduzione, oltre a banalizzare il componimento a livello di immagine e di forma del discorso, mira a rendere “chiaro” ciò che nell’originale è – e vuole essere – incerto o celato. ⁹⁰

Infine, citiamo altri due esempi a livello lessicale, che hanno ancora a che vedere con il grado di chiarezza e con l’iconicità della parola. Il primo si trova nella poesia *Lieve offerta* (5 dicembre 1934) dove l’aggettivo

⁸⁹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, §1744. Nello stesso passaggio, leggiamo inoltre: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; [...] il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec» (*ivi*).

⁹⁰ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 46.

«erboso» viene parafrasato in «coberto de erva»; tuttavia, si potrebbe fare ricorso a termini quali *ervoso*, *herboso* o *relvoso*, che permetterebbero di conservare sonorità e ridurre il numero di sillabe:

Vorrei condurti con le mie parole
 per un deserto viale, segnato
 d'esili ombre –
 fino a una valle d'erboso silenzio,
 al lago –
 ove tinnisce per un fiato d'aria
 il canneto
 e le libellule si trastullano
 con l'acqua non profonda [...] (*Parole*, p. 332)

Queria guiar-te com as minhas palavras
 por uma alameda deserta, semeada
 de ténues sombras –
 até a um vale de silêncio coberto de erva,
 até ao lago –
 onde vibra a cada sopro de ar
 o canavial
 e as libélulas brincam
 em águas pouco profundas [...] (*MdE19*, p. 125)

Il secondo esempio lo si può vedere in *Notturmo* (18 dicembre 1935), particolarmente interessante perché rappresenta un raro caso di apertura alla storia contemporanea nella poesia pozziana, dal momento che rimanda alla guerra d'Etiopia.⁹¹ Qui, così come in *Le donne*, scritta pochi mesi prima, non resta più alcuna traccia della retorica fascista e patriottica, che, come osserva Bernabò, «doveva dominare in casa Pozzi e alla quale, in versi più giovanili, Antonia aveva ceduto con alcune cadute di tono».⁹² A imporsi sono invece le immagini dei morti:

Lene splendore
 di stelle
 in vetta alle bandiere:

il vento
 piega l'erba sulla fronte dei morti.

⁹¹ Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue* cit., p. 248.

⁹² *Ibidem*.

Da sùbite fronde si leva
l'uccello nerazzurro:

e cade
il remeggio del volo
grevemente
sul notturno monotono cuore. (*Parole*, p. 393)

Suave esplendor
de estrelas
acima das bandeiras:

o vento
inclina as ervas sobre a testa dos mortos.

E da folhagem súbita esvoaça
o pássaro azul e negro:

afunda-se
o bater das suas asas
pesadamente
no nocturno, monótono coração. (*MdE19*, p. 151)

L'aggettivo «lene», che esiste anche in portoghese con la stessa accezione, è reso con *suave*, semplificando eccessivamente e annullando l'allitterazione del distico iniziale. Risultato analogo si ha con «remeggio», termine denso di significato che viene appiattito in un più ordinario “battere d'ali” («bater das suas asas»), forse evitabile conservando l'etimo *remigare*:⁹³ poiché il verbo portoghese *remar* ha tra i suoi significati anche quello di *voar* (volare),⁹⁴ si potrebbe ricorrere, per esempio, a una locuzione come *remar das asas*, senz'altro poco diffusa, ma comunque attestata.⁹⁵ Nell'ultimo verso, si evidenzia un utilizzo improprio della punteggiatura, che concorre alla «distruzione dei ritmi».⁹⁶ Per concludere, desi-

⁹³ Vd. voce *remigare*, in *Dizionario etimologico online*, <https://www.etimo.it/?term=remigare&find=Cerca> (ultimo accesso: 31/1/2024).

⁹⁴ Vd. voce *remar*, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/remar> (ultimo accesso: 31/1/2024).

⁹⁵ In una proposta di traduzione del *Commento* di Mauro Servio Onorato al VI libro dell'*Eneide* abbiamo rintracciato l'uso di *o remar das asas* come traduce di *remigium alarum* (cfr. P. de Oliveira Campanholo, *Os comentários de Sêrvio Honorato ao «Canto VI» da Eneida*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2008, p. 60).

⁹⁶ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 50-51.

deriamo mostrare un ultimo caso, tratto dalla poesia *Novembre* (Milano, 29 ottobre 1930):

E poi – se accadrà ch'io me ne vada –
 resterà qualcosa
 di me
 nel mio mondo –
 resterà un'esile scia di silenzio
 in mezzo alle voci –
 un tenue fiato di bianco
 in cuore all'azzurro –
 [...]
 Qualcuno cercherà i crisantemi
 per me
 nel mondo
 quando accadrà che senza ritorno
 io me ne debba andare. (*Parole*, p. 134)

E depois – *quando eu partir*
 restará alguma coisa
 de mim
 no meu mundo –
 restará um fino rasto de silêncio
 no meio das vozes –
 um ténue sopro de branco
no coração do azul –
 [...]
 Alguém irá procurar crisântemos
 para mim
 no mundo
 quando sem regresso
 eu tiver de partir. (*MdE12*, pp. 43-45)

E depois – *se eu partir*
 restará alguma coisa
 de mim
 no meu mundo –
 restará um fino rasto de silêncio
 no meio das vozes –
 um ténue sopro de branco
no coração azul –
 [...]

Alguém irá procurar crisântemos
 para mim
 no mundo
 quando sem regresso
 eu tiver de partir. (*MdE19*, p. 45)

Il verso iniziale «E poi – se accadrà ch’io me ne vada» viene ripreso a specchio alla fine «quando accadrà che senza ritorno / io me ne debba andare». Evidentemente, si allude alla morte attraverso una perifrasi e la morte stessa è presentata in apertura come un avvenimento ipotetico. Nella versione del 2019 viene ripristinata la subordinata ipotetica (erroneamente resa nell’edizione precedente con *quando*). Tuttavia, nella traduzione, viene cancellato il peso di quel «se accadrà», importante poiché ha lo scopo di frenare la prospettiva della morte, sentita come inevitabile e presumibilmente vicina,⁹⁷ ma allo stesso tempo allontanata.

IV.

Le parole, «asciutte e dure come sassi o vestite di veli bianchi strappati»,⁹⁸ come Pozzi stessa le definisce, sono, per riprendere Alessandra Cenni, «semplici nomi di cose, ma nitide e assottigliate d’ogni onere, se non quello della propria ombra»,⁹⁹ che «ci rammentano come ogni parola debba lottare per conservare quel “sapore massimo” dato dal connubio di estrema leggerezza e forte radicamento».¹⁰⁰ Pur riconoscendo l’indubbia importanza dell’operazione editoriale promossa da Averno, che ha contribuito a riscattare dall’ombra le *Parole* di Antonia Pozzi divulgandole in Portogallo, si è cercato, attraverso gli esempi mostrati nel presente contributo, di illustrare un *modus operandi* che non sempre si sforza sufficientemente di rispettare quella «esattezza»¹⁰¹ che fa della poesia «la grande nemica del caso».¹⁰² Sulla base del presupposto che la poesia è «ricerca di un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»,¹⁰³ pos-

⁹⁷ *Ivi*, p. 62.

⁹⁸ A. Cenni, *Prefazione*, in A. Pozzi, *Parole*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Garzanti, 2004, p. VII.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1995, edizione digitale.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Calvino, nelle *Lezioni americane*, nel capitolo dedicato alla rapidità, avvicina esplicitamente lo scrivere prosa allo scrivere poesia: «Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d’un’espressione necessaria, uni-

siamo qui concludere che l'ossessione di riportare il testo a una condizione di linearità, la tendenza a chiarire ciò che nell'originale è implicito, a rendere ordinato ciò che è disordinato, a invertire il rapporto dell'astratto col concreto¹⁰⁴ e, più in generale, una scarsa attenzione al «giusto uso del linguaggio»,¹⁰⁵ determina nelle traduzioni citate l'affievolirsi di quel collegamento – reso possibile dalla parola – della «traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta». ¹⁰⁶ Della parola – «fragile ponte di fortuna sul vuoto»¹⁰⁷ – vengono talvolta cancellate le sonorità o il rimando alla lettera, altre volte il testo viene forzato o, viceversa, termini densi di significato vengono impoveriti; il risultato, in molti casi, è quello di creare potenziali equivoci nella ricezione e, nel complesso, si avverte la sensazione che alla poesia pozziana sia stato impresso un cambiamento di segno e di statuto, oltre che di forma e di senso.¹⁰⁸

ca, densa, concisa, memorabile» (I. Calvino, *Lezioni americane* cit.). Ci rifacciamo dunque, in conclusione, alle parole di Calvino, allacciando le osservazioni su alcuni dei «valori o qualità o specificità della letteratura» (*ibidem*), che gli stavano particolarmente a cuore, all'analitica della traduzione di Berman: i due autori propongono riflessioni che, seppur con motivazioni ed esiti differenti, mettono al centro, tra le altre cose, la ricerca dell'esattezza, del giusto uso del linguaggio – in prosa come in poesia – e forniscono, a nostro avviso, uno spunto illuminante per una pratica di traduzione che non rifiuti di «fare della lingua traducevole "l'albergo nella lontananza"» (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 14).

¹⁰⁴ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 44-45.

¹⁰⁵ I. Calvino, *Lezioni americane* cit.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 45.