

Alessandra Rondini

**LA TRADUZIONE ITALIANA DI *TENDA DOS MILAGRES*:
UNO SGUARDO AGLI ASPETTI RELIGIOSI**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de mestrado em Estudos da Tradução.
Orientadora: Profa. Dra. Patricia Peterle
Coorientadora: Profa. Luisa Faldini

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rondini, Alessandra

La traduzione italiana di "Tenda dos milagres"
[dissertação] : uno sguardo agli aspetti religiosi /
Alessandra Rondini ; orientadora, Patricia Peterle
Figueiredo Santurbano ; co-orientadora, Luisa Faldini. -
Florianópolis, SC, 2012.

195 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução literária. 3. Tradução
cultural. 4. Jorge Amado. I. Santurbano, Patricia Peterle
Figueiredo. II. Faldini, Luisa. III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. IV. Título.

Alessandra Rondini

**LA TRADUZIONE ITALIANA DI *TENDA DOS MILAGRES*: UNO
SGUARDO AGLI ASPETTI RELIGIOSI**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 14 de dezembro de 2012.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Luisa Faldini
Coorientadora
Università degli Studi di Genova

Prof.^a Dr.^a Diva Cardoso de Camargo
Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/IBILCE)

Prof.^a Dr.^a Silvana De Gaspari
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina

A mio padre, perché c'è
A mio marito, perché è
A mio figlio, perché è lui

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la Prof.ssa Peterle che mi ha permesso di esprimermi sempre liberamente e ha orientato il presente lavoro con competenza, preziose indicazioni e dedizione.

Ringrazio la Prof.ssa Faldini che mi guida ormai da anni con competenza, disponibilità, generosità e amicizia in un percorso che diventa più interessante e coinvolgente a ogni passo.

Ringrazio mia madre e tutta la mia famiglia, archetipi compresi, mio vero punto di riferimento.

Ringrazio il Brasile che mi ha aperto le porte della *Bottega dei miracoli* e l'Italia che ha accolto Jorge Amado rendendo possibile questo lavoro.

Stesso inizio, stessa avventura, grazie da una lettrice a un'altra.

Ringrazio Mariapia e tutti gli amici italiani e brasiliani che mi hanno aiutata ognuno a suo modo.

Ringrazio infine Fabrizio De André, che mi ha insegnato ad avere il coraggio di andare “in direzione ostinata e contraria” e a cercare il bello dove pochi riescono a vederlo e Jorge Amado che è stato capace di incantarmi.

Só na Bahia podia acontecer

(Jorge Amado, 1988)

RIASSUNTO

La presente ricerca intende analizzare la traduzione in italiano del romanzo di Jorge Amado *Tenda dos Milagres* (2001 [1969]) (*La bottega dei miracoli*, 2006 [1978]) concentrandosi sugli aspetti religiosi, che vengono veicolati e rappresentati dal lessico del candomblé. Si parte dalla convinzione che la traduzione di un testo letterario in un'altra lingua corrisponda al portare un universo culturale in un altro. In questa prospettiva si intende far propria la visione della traduzione culturale di Francis Henrik Aubert che considera, ovviamente, l'aspetto linguistico di tale operazione ma anche quello extralinguistico e dà particolare attenzione all'importanza che assumono i marcatori culturali, da cogliere sempre nel contesto in cui appaiono e che sono segnali di un'alterità che deve essere rilevata e rispettata, in un atteggiamento e con un approccio che rimanda all'"albergo nella lontananza" di Antoine Berman. *Tenda dos Milagres* è un romanzo che contiene numerosi argomenti di interesse antropologico, sociale, in generale culturale e quindi si è creato un confronto tra il compito del traduttore e quello dell'antropologo, individuandoli entrambi come mediatori culturali. La cultura è, secondo Clifford Geertz, un sistema di simboli condivisi da tutti coloro che hanno contribuito e contribuiscono a darle forma e, di conseguenza, è necessario per l'antropologo e il traduttore, avvicinarsi al punto di vista del nativo che vive immerso in un contesto ben definito culturalmente anche se non ne è cosciente. Per poterlo fare entrambe le figure dovrebbero avere conoscenza di tale contesto. Il romanzo è stato quindi considerato come esempio di cultura come testo, secondo l'approccio proposto dall'antropologia interpretativa e il traduttore come traduttore di una cultura, nel caso specifico di quella religiosa di cui l'opera è permeata. Le scelte traduttive operate da Elena Grechi sono state quindi considerate da questo punto di vista, cercando, di volta in volta, di capire se siano efficaci ai fini della possibilità di comprensione da parte del lettore italiano, se invece precludano tale possibilità e se, nella peggiore delle ipotesi, possano produrre una traduzione etnocentrica. Dalle analisi fatte risulta che la lingua del romanzo consiste in un vero e proprio sincretismo linguistico – che non trova eventuali equivalenze nella cultura di arrivo –, così come sincretica è la religione che racconta e questo rende ancora più complessa l'operazione del tradurre.

Parole chiave: Jorge Amado. *Tenda dos Milagres*. *La bottega dei miracoli*. Traduzione letteraria. Traduzione culturale.

RESUMO

A presente pesquisa se propõe analisar a tradução em italiano do romance de Jorge Amado *Tenda dos milagres* (2001 [1969]) (*La bottega dei miracoli*, 2006 [1978]) concentrando-se nos aspectos religiosos, transmitidos pelo léxico do candomblé. Parte-se da convicção de que a tradução de um texto literário para outra língua implica o movimento de levar um universo cultural para outro. De acordo com essa perspectiva, adota-se a visão de tradução cultural de Francis Henrik Aubert, que considera, obviamente, o aspecto linguístico dessa operação, mas também o aspecto extra-linguístico e destaca a importância que adquirem os marcadores culturais, que devem ser percebidos sempre no contexto em que aparecem, e constituem sinais de uma alteridade que deve ser apontada e respeitada, numa atitude e numa abordagem que remete ao “albergue do longínquo” de Antoine Berman. *Tenda dos Milagres* é um romance que contém inúmeros assuntos de interesse antropológico, social e cultural em sentido geral e, por isso, se estabeleceu uma comparação entre a tarefa do tradutor e a tarefa do antropólogo, ambos percebidos como mediadores culturais. A cultura, segundo Clifford Geertz, é um sistema de símbolos compartilhados por todos aqueles que contribuíram e contribuem para dar-lhe forma, sendo necessário portanto que o antropólogo e o tradutor se aproximem do ponto de vista do nativo que vive imerso num contexto muito bem definido culturalmente, embora ele não tenha consciência disso. Para poder dar conta dessa tarefa, o antropólogo e o tradutor deveriam ter conhecimento desse contexto. O romance escolhido foi, portanto, considerado exemplo de cultura como texto, de acordo com a abordagem proposta pela antropologia interpretativa, e o tradutor como tradutor de uma cultura, no presente caso, da cultura religiosa que permeia essa obra. As escolhas da tradutora Elena Grechi foram consideradas desse ponto de vista, buscando-se salientar, caso a caso, se elas possibilitam a compreensão do texto por parte do leitor italiano ou se, ao contrário, a impedem, e se, na pior das hipóteses, poderiam produzir uma tradução etnocêntrica. A partir das análises realizadas, a língua desse romance constitui um autêntico sincretismo linguístico – que não tem equivalente na língua de chegada –, assim como é sincrética a religião que ele narra e isso torna ainda mais complexa a operação da tradução.

Palavras-chave: Jorge Amado. *Tenda dos Milagres*. *La bottega dei miracoli*. Tradução literária. Tradução cultural.

ABSTRACT

This dissertation is an analysis of the Italian translation of Jorge Amado's novel, *Tenda dos Milagres* (2001 [1969]) (*La bottega dei miracoli*, 2006 [1978]), focusing on its religious aspects as conveyed by the vocabulary of candomblé. The premise is that the translation of a literary text into another language involves moving a cultural universe. In support of this perspective Francis Henrik Aubert's view of cultural translation is adopted, which takes both the linguistic and the extralinguistic aspects of the process into consideration, focusing on the importance of cultural markers, which should always be perceived in relation to the context in which they appear, and which constitute signs of an otherness which should be noted and respected in an attitude and an approach that refers to Antoine Berman's "*auberge du lointain*". *Tenda dos Milagres* is a novel which contains innumerable topics of anthropological, social and cultural interest; for this reason the study establishes a comparison between the task of the translator and that of the anthropologist: both of whom are perceived as cultural mediators. According to Clifford Geertz, culture is a system of symbols shared by all those who have given and continue to give shape to it, making it necessary for the anthropologist and the translator to come as close as possible to the point of view of the native, who is immersed in a well-defined cultural context even if he/she is unaware of the fact. In order to do this the anthropologist and translator alike should have a full understanding of this context. The novel under scrutiny is considered to be an example of culture as text, in accordance with the interpretative anthropological approach, and the translator is viewed as the translator of a culture, in this case the religious culture that permeates the text. The choices made by the translator, Elena Grechi, have been analysed from this perspective, in an attempt to ascertain whether they assist or hinder the understanding of an Italian reader, or whether they result in an ethnocentric translation. According to our analysis the language used in the novel constitutes a genuine linguistic syncretism – , which has no equivalent in the target language –, just as the religion described in the novel is itself syncretic, which makes the translation process much more complex.

Keywords: Jorge Amado. *Tenda dos Milagres*. *La bottega dei miracoli*. Literary translation. Cultural translation.

ELENCO DEI QUADRI

Quadro 1 – <i>Caruru</i> profano	95
Quadro 2 – Ruolo sociale di Jubiabá	101
Quadro 3 – Inserimento di spiegazioni da parte del traduttore (<i>Jubiabá</i>)	101
Quadro 4 – La traduzione di <i>santo</i>	102
Quadro 5 – Il marcatore culturale <i>cavalo</i>	111
Quadro 6 – <i>Oxuns</i>	126
Quadro 7 – Ojuobá, gli occhi di Xangô	128
Quadro 8 – Pedro Archanjo	129
Quadro 9 – Pedro Archanjo Ojuobá, gli occhi di Xangô	129
Quadro 10 – <i>Obis</i> e <i>orobôs</i>	132
Quadro 11 – <i>O jogo, os búzios</i>	133
Quadro 12 – L' <i>ebó</i>	135
Quadro 13 – L' <i>ebó</i> , significato positivo e negativo	136
Quadro 14 – L' <i>adjá</i>	138
Quadro 15 – Ancora l' <i>adjá</i>	138
Quadro 16 – Il <i>peji</i> , stanzetta o altare?	139
Quadro 17 – Il <i>terreiro</i>	140
Quadro 18 – Le <i>iaôs</i>	144
Quadro 19 – Le <i>feitas</i>	150
Quadro 20 – <i>Santo</i>	153
Quadro 21 – <i>Os encantados</i>	154
Quadro 22 – Gente di <i>terreiro</i>	156
Quadro 23 – I <i>caboclos</i>	159
Quadro 24 – Il cibo di Pedro Archanjo Ojuobá	164
Quadro 25 – L' <i>aluá</i>	167
Quadro 26 – L' <i>amalá</i> : cibo religioso o profano?	172
Quadro 27 – Il <i>caruru</i> : cibo religioso o profano?	173
Quadro 28 – <i>Abará</i> e <i>acarajé</i>	174
Quadro 29 – Il <i>bori</i>	175

ELENCO DELLE TABELLE

Tabella 1 – Nomi delle divinità	116
Tabella 2 – Oggetti e luoghi rituali	131
Tabella 3 – Protagonisti della religione	142
Tabella 4 – Il cibo	164

INDICE

INTRODUZIONE	23
1 LA TRADUZIONE ITALIANA DI <i>TENDA DOS MILAGRES</i> COME TRADUZIONE DI UN UNIVERSO RELIGIOSO E CULTURALE	33
1.1 LA TRADUZIONE CULTURALE.....	33
1.2 TRADUTTORE COME MEDIATORE CULTURALE O ANTROPOLOGO?.....	45
1.3 LA VICINANZA NELLA LONTANANZA.....	52
2 JORGE AMADO IN BRASILE E IN ITALIA	57
2.1 ACCOGLIENZA DELL'OPERA DELL'AUTORE IN BRASILE.....	57
2.2 JORGE AMADO, IL CANDOMBLÉ E <i>TENDA DOS MILAGRES</i>	62
2.3 ARRIVO DELL'OPERA DI JORGE AMADO IN ITALIA: IN QUALE CONTESTO? RIEMPIMENTO DI UNA LACUNA O RICONOSCIMENTO?.....	71
2.4 ELENA GRECHI E ALCUNI TRADUTTORI DI JORGE AMADO IN ITALIA.....	94
3 IL LESSICO RELIGIOSO DI <i>TENDA DOS MILAGRES</i> NELLA TRADUZIONE DI ELENA GRECHI	105
3.1 METODOLOGIA DI ANALISI. UNA LETTURA DELLA TRADUZIONE ITALIANA: PRESTITO, NOTA A PIÈ DI PAGINA	105
3.2 LE DIVINITÀ DEL CANDOMBLÉ PER IL LETTORE ITALIANO	114
3.3 GLI OGGETTI E I LUOGHI RITUALI COME ELEMENTI NEURALGICI DELLA TRADUZIONE	130
3.4 I PROTAGONISTI DELLA RELIGIONE COME FIGURE CHIAVE DELLA TRADUZIONE.....	142
3.5 IL CIBO E LA SUA TRADUZIONE: SOLO UN PROBLEMA LINGUISTICO?	161
CONCLUSIONE	177
BIBLIOGRAFIA	183

INTRODUZIONE

Questa ricerca nasce da un insieme di eventi ed elementi biografici che possono essere così riassunti: si tratta del frutto di un'esperienza di vita. L'interesse già coltivato negli anni passati per l'opera di Jorge Amado e per il mondo geograficamente e culturalmente così distante dall'Italia che egli descrive, si fonde con la passione per lo studio delle lingue straniere, per l'etnologia religiosa prima e l'antropologia culturale poi e con la possibilità di vivere alcuni anni in Brasile, patria dello scrittore e paese che, per quanto ci riguarda, riunisce in sé tutti gli elementi elencati. L'incontro con un paese tanto ricco e vario dal punto di vista culturale ha risvegliato il desiderio di approfondire la conoscenza di una realtà ben precisa che, ci sembra, possa essere riassunta in un toponimo: *Bahia de todos os santos*, la Bahia di Jorge Amado.

Si tratta di una realtà culturalmente molto ben delineata e riconoscibile, che trae la propria ricchezza e specificità dalla propria storia e dall'apporto dato da ognuna delle singole culture che si sono trovate a costruirla e caratterizzarla nel corso del tempo. L'aspetto religioso, il sincretismo religioso che qui si instaura e si consolida entrando a far parte della vita e della personalità dei suoi abitanti, ricopre un ruolo fondamentale nel panorama che fa da sfondo ai romanzi di questo scrittore.¹

Proprio questa ricchezza di aspetti culturali ci ha indotto a domandarci se e come sia possibile rendere in un'altra lingua, nel nostro caso quella italiana, questa realtà brasiliana, così profondamente radicata in un contesto ben delineato dal punto di vista geografico: la regione nordest del paese, in particolare una Bahia densa di eredità africana, anche e soprattutto dal punto di vista religioso, del culto e rispetto del mare, ma anche di sensualità, effervescenza culturale, problematiche sociali e nuove idee e rivendicazioni politiche che la agitano. Jorge Amado, che si è definito un "*contador de histórias da Bahia*" (un

¹ La sottoscritta si era già precedentemente confrontata con un'altra forma di sincretismo religioso, quello rappresentato dallo sciamanesimo peruviano, nella stesura della tesi di Laurea in Lettere, discussa il 16/02/2000 presso l'Università degli Studi di Genova. Tale lavoro reca infatti il seguente titolo: "Strumenti e tecniche dello sciamano americano. Il curanderismo nell'area andina del Perù settentrionale" ed ha avuto come Relatore il chiar.mo Prof. Antonio Guerri, come Correlatore il chiar.mo Prof. Francesco Surdich e come secondo Correlatore la chiar.ma Prof.ssa Luisa Faldini, attualmente *Coorientadora* della presente ricerca.

narratore di storie di Bahia) (BRAVO!, 2006, p. 30), contribuisce sicuramente a raccontare e a creare l'immagine di questo Brasile con tutto il suo fascino, ma anche con le contraddizioni, la povertà e, spesso, la mancanza di prospettive che trova nella religione l'unico conforto, l'unica speranza possibili e l'unica opportunità di avere un proprio ruolo all'interno di una comunità. Un Brasile compenetrato di religiosità che entra a far parte del quotidiano di quella società, ne scandisce il tempo e ne delinea le fasi attraverso le feste, le riunioni settimanali e gli eventi particolari. Nel caso di Amado questo afflato religioso ha un nome, *candomblé* ed è un sincretismo, così come sincretica è la società baiana, costituitasi a partire da radici, matrici tanto diverse: indigena, africana, portoghese. L'elemento religioso contribuisce a dare forma ad un immaginario condiviso, punto di riferimento in ogni situazione, capace di organizzare i rapporti esistenti tra i componenti di questa società e parte integrante dell'identità baiana.

Tenendo presente, quindi, questo tipo di realtà culturale, è sembrato interessante cercare di indagare proprio il modo in cui questo aspetto così peculiare, il linguaggio attinente alla sfera del religioso, sia stato tradotto in italiano, partendo sempre dal presupposto che tradurre un'opera letteraria non si limiti mai a un mero fatto linguistico e che il linguaggio si presenti come

[...] un veicolo privilegiato di espressione, come uno strumento straordinariamente ricco – sebbene non onnipotente – di pensare, di dire, di fare e di agire sul mondo, sulla società, sul vivere collettivo ed individuale.² (AUBERT, 1995, p. 32)

Si è quindi posto il problema della scelta dell'opera da prendere in esame tra le tante tradotte in italiano, scelta caduta su *La bottega dei miracoli* (2006 [1978]), che sembra riassumere in sé tutti gli elementi di cui si è detto sino ad ora. Nel romanzo vengono portate avanti disquisizioni antropologiche sul razzismo a livello universitario e popolare, grazie agli scritti di Pedro Archanjo, eroe popolare portatore di un'identità culturale e religiosa che rivendica il diritto alla libertà di esprimersi. Il protagonista del romanzo è, come già in *Jubiabá* (1935),

²“[...] *um veículo privilegiado de expressão, como um instrumento extraordinariamente rico - ainda que não onipotente - de pensar, de dizer, de fazer e de atuar sobre o mundo, sobre a sociedade, sobre a vivência coletiva e individual*”. Le traduzioni in italiano dai testi originali in portoghese o in inglese sono della sottoscritta.

un uomo e, per caratterizzarlo, si può ricorrere alle parole che compaiono nella copertina del libro tradotto in italiano: “Pedro Archanjo, gran casanova, scrittore e poeta, eterno e scalpitante adolescente, irresistibile conversatore, litigioso capopopolo, cuore tenero e leale, povero diavolo ma gran signore, vecchio saggio, indovino e stregone” (AMADO, 2006, 2^a di copertina).

Si tratta di un libro che ha, come protagonista, un meticcio che lotta per il riconoscimento della categoria cui appartiene, né bianca né nera e quindi non assimilabile dalla parte più alta e neanche dalla più bassa della società, ma che rappresenta una componente fondamentale, la ricchezza della cultura baiana. Pedro Archanjo è quindi protagonista, quasi eroe culturale, ma anche religioso, dal momento che fa parte a tutti gli effetti della gerarchia del *candomblé*, del *povo do candomblé* (popolo del *candomblé*) che permea l’esistenza dei protagonisti del romanzo.

Partendo dall’idea che il *candomblé* sia l’elemento comune, un filo rosso che lega tutti i personaggi che ruotano attorno al negozio-tipografia che dà il nome al romanzo, si intende indagare se e come la traduzione italiana riesca a far pervenire, nella lingua e nella cultura di arrivo l’importanza di quello che ci sembra un vero e proprio tratto di identità culturale.

La traduzione in italiano di *Tenda dos Milagres* è stata fatta nel 1978 da Elena Grechi, che ha tradotto anche altre opere di Jorge Amado: *Dona Flor e i suoi due mariti* (1977), *Vita e miracoli di Tieta d’Agreste* (1979), *Due storie del porto di Bahia* (1980), *I guardiani della notte* (1982), *Alte uniformi e camicie da notte* (1983), *Il paese del Carnevale* (1984), *Tocaia Grande - La Faccia Oscura* (1985), *Messe di sangue* (1987), *Capitani della spiaggia* (1988), *Santa Barbara dei fulmini. Una storia di stregoneria* (1989), *Bahia* (1992).

Partendo dal dato importante che si tratta di una traduzione che rientra in un progetto di lavoro obiettivamente piuttosto ampio, viste le numerose opere di Jorge Amado tradotte, si cercherà di capire se la traduzione di *Tenda dos Milagres* ad opera di Elena Grechi sia da considerare, utilizzando una metafora conosciuta, un ponte e il traduttore il costruttore di questo ponte che permette di raggiungere l’altro e stabilire contatti positivi, o se invece rappresenti una via attraverso la quale truppe di invasori possono attaccare e uccidere, distruggere, intere popolazioni (BAKER, 2005, p. 9). Si tratta di un pericolo concreto, che diventa ancora più insidioso nel caso di opere che rispecchino profondamente l’universo culturale da cui provengono e nel quale sono inserite, che conservino uno stretto e indissolubile legame con il tessuto sociale di cui rappresentano l’immagine e la voce, come

nel caso delle opere di Jorge Amado. Il libro di cui si intende parlare, *La bottega dei miracoli* (traduzione in italiano di *Tenda dos Milagres*), rientra in questa categoria, essendo un'opera che presenta caratteristiche specifiche di una letteratura di tipo regionalistico com'è quella di Amado, "figlio di Bahia".

Ci si propone di analizzare le scelte traduttologiche effettuate dalla traduttrice in riferimento alle parti dell'opera dedicate alla dimensione religiosa, cercando di definire se tali scelte siano effettivamente riuscite a riproporla efficacemente.

Ci si prefigge, altresì, di fornire eventuali alternative a tali scelte motivando le proposte sulla base del presupposto che un testo debba funzionare nel contesto in cui si traduce e che, affinché questo avvenga, si debbano considerare anche elementi non prettamente linguistici e aprirsi a una prospettiva che sia anche sociolinguistica e, più specificamente, etnolinguistica.

Nell'analizzare la traduzione di questo libro, quindi, gli elementi su cui focalizzare l'attenzione saranno quelli che si riferiscono alla sfera religiosa, dal momento che si ritiene esista una chiara difficoltà, per la cultura di arrivo, ad addentrarsi in questi aspetti culturali e coglierne appieno il significato. Se è vero che può esserci, infatti, attrazione nei confronti di questo mondo religioso, è altrettanto certo che vi è una generale mancanza di conoscenza dell'argomento. In realtà cominciano ad esserci santuari anche in Italia, ma si tratta ancora di una religione e di conoscenze di nicchia. È dunque possibile per il pubblico di arrivo (inteso come grande pubblico), cui la traduzione è rivolta, fruire del romanzo nella sua pienezza? La traduttrice è riuscita a trasporre l'atmosfera, l'ambiente, in generale il mondo disegnato dal racconto di Jorge Amado ed evocato dalle sue parole? Si evince dalla traduzione che lo sfondo sul quale si snodano le vicende è importante quanto le vicende stesse? La domanda da cui parte l'idea di questa ricerca è proprio questa: è dato al lettore della lingua d'arrivo di cogliere l'importanza che la religione assume in ogni momento della vita dei personaggi presenti nel romanzo o gli si dà soltanto la possibilità di capire senza in realtà comprendere? La scelta di non inserire note esaustive può essere intesa come una percezione della religione come fatto secondario da parte della traduttrice? Perché, se così fosse, si potrebbe interpretare la scelta di non fornire elementi che possano rendere giustizia al ruolo ricoperto nel romanzo da questo aspetto come scelta etnocentrica, in quanto metterebbe "tra parentesi la cultura da cui il testo ha tratto la propria origine" (TOURY, 1995b, p. 186).

Si cercherà, in questa sede, di rispondere agli interrogativi di cui sopra per mezzo dell'analisi dell'opera tradotta partendo sempre da un punto di vista contrastivo e, nello stesso tempo, di riflettere sul ruolo del traduttore e sulle competenze specifiche che potrebbe possedere, sia a livello di conoscenze linguistiche e specialistiche sulla traduzione che a livello antropologico, attinenti alla tematica della religione e al linguaggio che ne veicola contenuti, valori, caratteristiche e modalità, oggetto, questo, della presente ricerca.

Il lavoro non intende soffermarsi sul nodo che ha rappresentato uno degli oggetti del contendere privilegiati di tanti studi e dibattiti sulla traduzione, vale a dire se questa comporti una perdita o un guadagno rispetto al testo di partenza, ma cercherà invece di guardare alla traduzione in italiano di *Tenda dos Milagres* come a un complesso lavoro di "trasmissione" di un patrimonio linguistico, è indubbio, ma che va oltre la lingua intesa esclusivamente come atto comunicativo. Tutto ciò che concerne la lingua è, infatti, un campo di tensione tra modo di pensare, di agire, più in generale un bagaglio culturale personale e allo stesso tempo collettivo.

Smentendo allora quanto affermato poche righe sopra, si ritiene in realtà che l'aspetto della perdita o del guadagno entri in gioco, ma da un punto di vista più contenutistico che strettamente formale, con l'obiettivo di capire se la scelta effettuata di volta in volta sia adeguata o se comporti un'omissione di significato rilevante ai fini dell'economia del romanzo.

Si intende partire da un presupposto chiarito da Berman e cioè che "tradurre la *lettera* di un testo non equivale in alcun modo a un tradurre parola per parola" (BERMAN, 2007, p. 15). È il testo nella sua completezza, complessità, ricchezza che deve essere trasportato nella lingua e cultura di arrivo, altrimenti si può cadere in quella che Antoine Berman definisce "traduzione etnocentrica", pericolo particolarmente grave in questo caso, dal momento che si tratta di un'opera fortemente caratterizzata dal punto di vista culturale.

D'altra parte, non si può rimanere attaccati a quella che è stata definita "illusione della trasparenza", l'illusione del naturale, il come-se, come se un testo della lingua di partenza fosse scritto nella lingua di arrivo, a prescindere dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica (NERGAARD, 1995, p. 31).

La traduzione è certamente una forma di comunicazione, ma non solamente tra due sistemi linguistici, trattandosi anche di una comunicazione interculturale. Umberto Eco, discutendo del concetto di fedeltà ed esponendo una sua semiotica della fedeltà, afferma che la

fedeltà in traduzione consiste nel “ritrovare [...] l’intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato” (ECO, 1995, p. 123). Proprio pensando al contesto culturale in cui è nato il romanzo *Tenda dos Milagres*, non si può evitare di considerare come tutta la parte di interesse religioso sia stata resa nella traduzione italiana. La sola traduzione di una serie di termini specifici appartenenti al dominio linguistico del *candomblé keto*³ non sembra poter svolgere un compito chiarificatore presso una cultura che non conosca questo mondo. Si rende quindi, si crede, necessario trovare un modo per permettere al lettore digiuno dell’argomento di entrare in questa atmosfera e di avere elementi per poter capire cosa avviene per esempio durante un rituale di *candomblé* e come avviene. È evidente che una traduzione non può diventare un trattato antropologico preparatorio alla lettura di un testo, ma una semplice traduzione “parola per parola” rimarrebbe una trasposizione di termini da una lingua di partenza a una di arrivo senza connotare debitamente tutto un universo religioso e culturale di cui il mondo che si sta, per così dire, traghettando in un altro universo linguistico, religioso e culturale, è permeato.

Un’analisi delle note inserite nel testo tradotto può, in questo senso, rappresentare un punto di partenza per cercare di capire se le spiegazioni siano esaustive, se riescano cioè a rendere esplicito ciò che è esplicito nella cultura alla quale appartiene il testo di partenza. Se così non fosse, il lettore d’arrivo potrebbe essere privato di una parte significativa del testo stesso, anche se non si tratterebbe di una perdita da intendersi come uno dei termini della dicotomia già menzionata ma come un effettivo atto pregiudiziale nei confronti del destinatario, che rimarrebbe sprovvisto degli strumenti necessari per cogliere appieno il significato non soltanto letterale del testo.

Dal punto di vista metodologico si osserverà la prospettiva della traduzione culturale di Francis Henrik Aubert, il quale afferma che

³ Il *candomblé* è una religione sincretica nata dall’incontro delle religioni africane occidentali politeiste provenienti dai territori degli attuali Nigeria e Benin e delle credenze bantu con la religione cattolica. In realtà la definizione di questo tipo di sincretismo religioso richiederebbe una riflessione più approfondita, vista la complessità dell’argomento e le diverse interpretazioni che ne sono state date dagli studiosi, da Roger Bastide a Reginaldo Prandi e anche, come si vedrà, dallo stesso Jorge Amado, riflessione che in questa sede non è però possibile portare avanti. È stato qui precisato “*candomblé keto*” essendo essa la variante di origine yoruba illustrata da Amado. Il *keto*, pur essendo definito puramente yoruba, in realtà è anch’esso fortemente sincretico.

[o]gni lingua è uno strumento di comunicazione sociale, adeguato alle necessità della comunità che se ne serve. Le realtà ecologiche, materiali, sociali e ideologiche variano da paese a paese, da popolo a popolo, da regione a regione e gli elementi specifici di queste realtà trovano necessariamente espressione nella lingua della comunità in questione. Al contrario, non troveranno espressione nella lingua di una comunità nella quale gli elementi citati non abbiano un'esistenza riconosciuta.⁴ (AUBERT, 1981, p. 2)

Si cercherà quindi di determinare se siano stati adottati procedimenti capaci di riproporre effettivamente l'elemento culturale, oltre a quello linguistico, nel testo tradotto. Per Amado il problema della comprensione dei numerosi rimandi e richiami alla religione afrobrasiliiana di Bahia era probabilmente meno pressante, dal momento che i lettori brasiliani di qualsiasi parte del paese possono avere un'idea più o meno precisa o conoscere in modo più o meno diretto, l'argomento di cui si tratta,⁵ così non è per il grande pubblico italiano anche se, come già menzionato, il candomblé sta cominciando ad affermarsi anche in Italia.

Come già evidenziato, la traduzione rappresenta sicuramente una forma di interazione tra due o più culture che vengono a trovarsi in contatto e cominciano, così, a comunicare l'una con l'altra. Tale forma

⁴ “*Toda língua é um instrumento de comunicação social, adequado ás necessidades da comunidade que dela se serve. As realidades ecológicas, materiais, sociais e ideológicas variam de país para país, de povo para povo, de região para região, e os elementos específicos destas realidades necessariamente encontram expressão na língua da comunidade em questão. Inversamente, não terão expressão na língua de uma comunidade em que os referidos elementos não têm existência reconhecida*”.

⁵ Anche se Aubert (1981, p. 3) afferma, a proposito di opere letterarie fortemente caratterizzate in senso regionalistico che queste sono “a volte tanto strettamente vincolate a determinate realtà che perfino parlanti della stessa lingua, ma appartenenti ad altre sub-aree culturali, sociali e/o geografiche, affrontano serie difficoltà nel cogliere bene il contenuto del testo in tutta la sua pienezza” (“*por vezes tão estreitamente vinculadas a determinadas realidades que até mesmo falantes da mesma língua, mas pertencentes a outras sub-áreas culturais, sociais e/ou geográficas, enfrentam sérias dificuldades para bem apreenderem o conteúdo do texto em toda a sua plenitude*”).

di comunicazione con l'altro, il diverso da sé, contribuisce ad ampliare l'orizzonte conoscitivo della cultura che accoglie il testo straniero in traduzione, ma costituisce, allo stesso tempo, anche una preziosa opportunità di approfondimento della conoscenza di se stessi. È la cultura altra che diventa uno specchio nel quale riflettersi per imparare a conoscersi meglio. Il traduttore, quindi, si trova ad affrontare problematiche che non si limitano a quelle di tipo linguistico o sintattico, ma extralinguistiche e culturali, quindi estremamente complesse dal momento che non si tratta soltanto di un passaggio da una lingua ad un'altra, ma dell'arrivo in una lingua straniera anche di un universo culturale nel quale l'opera letteraria è radicata. Il traduttore assume il compito di mediatore culturale, dal momento che, come dice Gentil de Faria

[i]l traduttore, egli stesso, è anche un interprete critico dei contenuti culturali, in cui si possono trovare fattori extralinguistici, dal momento che la lingua è soltanto uno degli elementi utilizzati nella creazione letteraria. Questioni come genere, tema, epoca, talvolta più rilevanti, possono influire sul processo traduttorio.⁶ (FARIA, 1996, p. 124)

La responsabilità del traduttore si estende, quindi, alla trasmissione di un intero contesto culturale ed ideologico, non soltanto di un'opera letteraria; questo è l'obiettivo della traduzione e l'argomento principale da cui parte la presente ricerca. La discussione sulla traduzione oggetto di analisi sarà quindi portata avanti con l'intenzione di evidenziare quanto tale compito sia complesso e non di criticare in modo sterile le modalità e le soluzioni scelte dalla traduttrice.

Il lavoro sarà diviso in 3 parti.

Nel capitolo 1 "La traduzione italiana di *Tenda dos Milagres* come traduzione di un universo religioso e culturale" si parlerà della traduzione culturale, facendo riferimento, come già riferito, alla posizione di Aubert, ma anche di alcuni antropologi che si sono occupati di quella che potremmo definire traduzione di una cultura, come Ugo Fabietti e Clifford Geertz. Si farà inoltre riferimento a Berman e alla

⁶ "O tradutor, ele próprio, também é um intérprete crítico dos conteúdos culturais, onde podem ser encontrados fatores extralinguísticos, pois a língua é apenas um dos elementos utilizados na criação literária. Questões como gênero, tema, época, às vezes mais relevantes, podem influir no processo tradutório".

visione di traduzione etnocentrica che propone, per cercare di capire poi, nella fase dell'analisi, se quella di Elena Grechi corra il rischio di diventare tale.

Nel capitolo 2 “Jorge Amado in Brasile e in Italia” si rifletterà su *Tenda dos Milagres* e sulla ricaduta avuta in generale dall'opera di Amado in Brasile, sia a livello di critica letteraria che di successo di pubblico. Sarà interessante, in questo capitolo, analizzare il ruolo ricoperto dal candomblé nella vita e nell'intera opera di Amado. A questo punto si passerà ad analizzare l'arrivo dello scrittore in Italia, verificando quali delle sue opere siano state tradotte ed in quali anni. Ci si concentrerà sul contesto letterario italiano in cui le prime traduzioni dei lavori di Jorge Amado sono andate a inserirsi interrogandosi sulle possibili ragioni dell'ottima accoglienza ricevuta dall'autore in Italia, testimoniata dalla continuità con cui le sue opere sono e sono state tradotte. Si rifletterà anche brevemente su alcune altre traduzioni in italiano di opere di Amado, concentrandosi su alcuni aspetti che si riterranno di interesse per questa ricerca.

Il capitolo 3 “Il lessico religioso di *Tenda dos Milagres* nella traduzione di Elena Grechi” infine, sarà dedicato all'analisi della traduzione che si concentrerà, come già evidenziato, sul lessico religioso e che sarà organizzata per categorie individuate dalla sottoscritta al fine di rendere più organico il discorso. Oltre a termini propriamente legati al candomblé, come i nomi delle divinità, verrà preso in esame un tipo di lessico che può, in ambito baiano, essere al contempo religioso e profano. Si tratta, in particolare, di termini riferentisi ad ambiti del quotidiano che normalmente coinvolgono la sfera del sociale, ma che si caricano di un significato altro che rimanda all'universo religioso, come nel caso della famiglia, o meglio dei legami familiari creati dalla religione e paralleli a quelli di sangue, o del cibo rituale. Questo tipo di lessico, portatore di valori culturali ben specifici, che sarà oggetto di analisi nell'ultimo capitolo, può rappresentare un problema nel momento in cui ci si confronta con la traduzione in un'altra lingua; motivo per cui risulterà interessante analizzare le scelte effettuate dalla traduttrice.

Prima di concludere questa introduzione, un'ultima osservazione. Si è scelto di scrivere in corsivo le parole in lingua straniera, ma non quando si trovino all'interno di una citazione in italiano. Non si scriveranno candomblé e macumba in corsivo in quanto considerati come nomi propri di una religione e non come parole straniere. Si è usato il corsivo anche per evidenziare, all'interno degli esempi proposti nei quadri, i singoli elementi considerati oggetto di analisi. Si è deciso

inoltre di lasciare i termini religiosi al plurale nella lingua originale, nonostante le parole straniere in italiano si usino, normalmente e per convenzione, sempre al singolare, anche quando sono al plurale.

1 LA TRADUZIONE ITALIANA DI *TENDA DOS MILAGRES* COME TRADUZIONE DI UN UNIVERSO RELIGIOSO E CULTURALE

Nel presente capitolo si presenta la base teorica presa come punto di riferimento per l'analisi della traduzione in italiano di *Tenda dos Milagres*. Si tratta, come si vedrà, di un approccio fortemente legato all'aspetto culturale e che vede il testo letterario come un insieme indissolubile di lingua ed elementi extralinguistici che il traduttore porta da un determinato sistema lingua/cultura a un altro. Il processo traduttivo, capace di effettuare tale passaggio, si ritiene debba riconoscere e rispettare l'elemento altro, cercando di conservarne l'alterità e non di cancellarla. Si riflette inoltre sulle somiglianze che si ritiene esistano tra la figura dell'antropologo e quella del traduttore e sui rispettivi compiti, partendo dall'idea che alcune caratteristiche dello sguardo del primo possano arricchire l'approccio del secondo, contribuendo a costruire il prodotto finale, ovvero la traduzione. Si vedrà la lingua come strumento della comunicazione, evidentemente, ma anche come vettore di contenuti culturali e, di conseguenza, come espressione di valori, credenze, tradizioni, immaginario collettivo, significati condivisi dai membri appartenenti ad una determinata cultura.

1.1 LA TRADUZIONE CULTURALE

La visione della traduzione che emerge dai lavori di Aubert tiene conto di molti elementi che, spesso, non vengono presi in considerazione da studiosi che si concentrano principalmente sull'analisi del solo fatto linguistico. Oggetto di studio della traduzione è e rimane la lingua, ma non intesa soltanto come struttura, bensì come atto linguistico, vale a dire come discorso, atto del parlare e come fatto storico e sociale, diventando così qualcosa di individuale ma allo stesso tempo anche di collettivo. Il gruppo sociale comunica attraverso un linguaggio condiviso, che contribuisce a esprimere anche un immaginario collettivo comune, fatto di simboli e richiami che sono parte della realtà culturale di tutti gli individui che compongono una comunità. Come afferma Aubert

[...] il testo incorpora anche, in sé, una determinata espressione della realtà o una determinata concezione di essa; e le operazioni linguistiche e, perciò, anche le operazioni

traduttologiche rimettono e si riferiscono ad una moltitudine di elementi culturali extralinguistici.⁷ (AUBERT, 1995, p. 32)

Ogni atto linguistico è, in sostanza, un atto culturale ed essendo l'atto traduttivo un atto linguistico, esso rientra nel discorso culturale potendo diventare oggetto di analisi di altre discipline apparentemente non legate così profondamente al discorso linguistico, come l'antropologia, la sociologia, la psicologia tra le altre.

Nel momento in cui si intende la lingua come espressione di un modo di vedere il mondo, di creare relazioni interpersonali, di riflettere su di sé e sugli altri, questa sarà portatrice anche di emozioni, suggestioni, significati che superano quello letterale delle singole unità linguistiche. È il caso del cibo nelle opere di Amado, dove il nome di un piatto raramente identifica soltanto la realizzazione di una ricetta, ma evoca un intero universo di sensazioni che ruota attorno a quella combinazione di ingredienti e coinvolge altri sensi oltre al gusto. Roman Jakobson parla del processo traduttivo come di due processi che avvengono simultaneamente: ricodificare e trasporre. Pone inoltre l'accento sul valore semiotico di tutti e cinque i sensi nella società umana, parlando, di conseguenza, di sistemi omogenei e messaggi sincretici, basati sulla combinazione di diversi sistemi di segni (JAKOBSON, 1971, p. 701): forse il cibo, in Jorge Amado, con tutto quello che gli ruota attorno, religione, identità culturale, relazione tra gli esseri umani (spesso il cibo diventa il ringraziamento che viene offerto quando si è ricevuto aiuto), deve essere considerato da questo punto di vista. Come si può leggere nel libro di Jorge e Paloma Amado

[i]mpariamo, leggendo Jorge Amado, che il cibo non è fatto solo per nutrire: dà piacere guardarlo, pregarlo, annusarlo e soprattutto suscita i sogni più intensi perché non si sogna solo l'aspetto, ma anche l'aroma, il sapore, la quantità. (AMADO e AMADO, 2004, p. XVI)

⁷ “[...] o texto incorpora, também, em si, uma determinada expressão da realidade ou determinada concepção dela; e as operações lingüísticas e, portanto, também as operações tradutórias, remetem e se referem a uma multidão de elementos culturais extra-lingüísticos”.

Almeno tre sensi vengono coinvolti dal narrare di questo autore a proposito del cibo: la vista, il gusto, l'olfatto, oltre alla capacità di scatenare l'immaginazione:

[l]’oro dell’olio di palma, la dolcezza della jaca, affetto e violenza; il piccante del peperoncino, la sensualità delle donne bahiane con le vesti di pizzo bianco sulla pelle color cannella, belle figlie di Oxum che vendono acarajés: è tutto un universo di fascino, colore, profumo e sapore.⁸
(AMADO e AMADO, 2004, p. XXIII)

Ancora vista, olfatto e gusto; e ancora il protagonista di *Tenda dos Milagres*, Pedro Archanjo, autore di un *Manual da Culinária Bahiana* che contiene un vero e proprio studio antropologico sul cibo baiano, che genera disappunto nell’editore dell’opera, l’italiano Bonfanti, che ritiene che “un libro di cucina è destinato alle massaie e non ha bisogno di letteratura né di scienza” (AMADO, 2006, p. 61). Lo stesso protagonista del romanzo quindi non vede il cibo come un mero assemblaggio di ingredienti, ma come qualcosa di ben più complesso, che coinvolge diversi ambiti, non solo quello gastronomico.

La traduzione di un termine può dipendere da fattori che sono da ricercare al di fuori della dimensione propriamente linguistica, quali la situazione, il contesto, come, per rimanere nello stesso ambito, nel caso del cibo profano e rituale. La valenza culturale di un piatto come il *guisado de cágado* (brasato di tartaruga) cambia sostanzialmente a seconda del contesto in cui viene consumato. Se si tratta di un pasto profano potrà infatti richiamare, nel lettore, odori legati all’uso di determinati ingredienti caratteristici di una determinata cultura, legata a uno specifico territorio, che condivide una particolare tradizione gastronomica, ma se ci si trova di fronte a un cibo rituale l’immaginario ad esso connesso si arricchisce di tutto un valore aggiunto dato da ciò che ruota attorno a quel piatto. Ci si riferisce qui a tutta la preparazione che il cibo richiede, il significato dell’offerirlo ad una divinità, la sacralità del luogo in cui viene preparato e offerto, solo per citare alcuni elementi. Il cibo sacro rimanda all’occasione particolare in cui viene consumato, quasi mai casuale, alla funzione speciale svolta da chi è preposto alla preparazione e, più in generale, alle relazioni che legano i commensali

⁸«Nella misera cucina Gabriella fabbricava tesori: acarajé di rame, abarás d’argento, il mistero dorato del vatapá” (AMADO e AMADO, 2004, p. 10).

tra di loro e alla divinità (o alle divinità) che con loro condivide quel cibo. Non porsi il problema di come portare tutto questo al lettore della lingua in cui il termine viene tradotto significa privarlo di una parte della sua carica semantica.

Così dicendo non si intende affermare che Aubert faccia propria la visione di Benjamin Whorf secondo cui la lingua, il modo di esprimersi, influenza il modo di pensare e di vedere la realtà a tal punto che la lingua e la cultura sono legate da un vincolo profondo e indissolubile che impedisce, di fatto, l'effettiva traduzione della realtà culturale condivisa da una comunità linguistica in un'altra lingua, come nel caso della lingua hopi studiata, appunto, da Whorf.⁹ Non si tratta neanche di abbracciare totalmente la teoria considerata opposta, quella di Jakobson che afferma che “le lingue differiscono essenzialmente per ciò che *devono* esprimere, non per ciò che *possono* esprimere” (JAKOBSON, 2010, p. 61).¹⁰

Aubert (1995, p. 33) vede questa proposta oppositiva come un falso problema e afferma che “al posto di una relazione escludente *o/o* sembra più produttivo ammettere una relazione di complementarità *tanto/quanto*, sebbene tale relazione non si ponga senza conflitto”.¹¹

Si tratta, in effetti, di trovare una via di mezzo, che consideri *tanto* l'effettiva difficoltà di trasmissione di un universo linguistico-culturale nella sua interezza, *quanto* l'altrettanto effettiva possibilità di portare una certa realtà, legata alla lingua cui appartiene attraverso vincoli profondi ed essenziali, in un'altra lingua che si confronta con una realtà necessariamente diversa. Questa visione, si ritiene, è in grado di accettare l'idea di intraducibilità senza viverla come un limite insuperabile, come un ostacolo invalicabile, considerandola invece come un valore culturale e come una sfida che può essere vinta proprio grazie alla traduzione che, attraverso le diverse modalità di cui dispone, può, di fatto, permettere che l'elemento straniero apporti un contributo significativo dal punto di vista dell'arricchimento del sistema lingua/cultura di arrivo.

Non sempre è possibile trovare un traduttore adeguato, principalmente quando ci si trova di fronte a marcatori culturali (come si vedrà più diffusamente in seguito) che, per definizione, sono come spie

⁹ V. ipotesi Sapir-Whorf.

¹⁰ Corsivo dell'autore

¹¹ “*Em lugar de uma relação excludente o/o, parece mais produtivo admitir uma relação de complementaridade tanto/quanto, ainda que tal relação não se faça sem conflitos*”.

di valori, tradizioni, credenze facenti parte di una determinata cultura, ed è proprio in questi casi che si deve fare riferimento a Jakobson (2010, p. 61) e alla possibilità che egli afferma con determinazione ed efficacia.¹² Questo può forse essere visto come il conflitto di cui parla Aubert, la tensione che scaturisce dalla consapevolezza dell'impossibilità di avere una perfetta corrispondenza e dalla sicurezza della possibilità della traduzione, tensione questa che porta a dover compiere scelte.

L'approccio di Aubert, che non perde di vista lo stretto rapporto esistente tra il testo letterario e la cultura che lo ha prodotto, sembra essere il più adeguato, sembra rappresentare il punto di vista più completo per gettare uno sguardo consapevole sulla traduzione di un'opera così culturalmente marcata come *Tenda dos Milagres*.

Ogni lingua è infatti frutto di molte vicende, delle esperienze e della storia di molte generazioni che hanno lasciato segni, l'hanno modificata e arricchita, è il veicolo attraverso il quale si tramandano tradizioni costruite su "corrispondenze forma-significato" (AUBERT, 1995, p. 34) conosciute e, ancora più importante, condivise da una comunità linguistica in quanto risultato della storia collettiva, ma anche individuale, di ogni singolo parlante. Si tratta di parole che rimandano a conoscenze, immagini che sono immediatamente riconoscibili da parte di chi vive quella realtà linguistico-culturale. Questo patrimonio comune permette al singolo di affermare la propria identità all'interno di una identità collettiva della quale è parte e nella quale si riconosce; identità collettiva che, nella traduzione, si confronta con ciò che non conosce, con l'altro da sé. Questo incontro-scontro può avere come risultato l'accettazione o il rifiuto del diverso, dell'alterità, ma porta, comunque, a una conoscenza di se stessi più profonda; rapportarsi con l'altro implica guardarsi con un occhio diverso, confrontarsi con un paradigma diverso, guardarsi in uno specchio che rimanda un'immagine diversa di se stessi. La traduzione è quello che permette questo contatto e interviene tra culture, ideologie e visioni del mondo differenti, a volte molto lontane e non solo geograficamente.

Aubert si è occupato della traduzione di alcune opere di Jorge Amado in altre lingue;¹³ l'analisi da lui condotta aveva come obiettivo

¹² "Le lingue differiscono essenzialmente per ciò che *devono* esprimere, non per ciò che *possono* esprimere".

¹³ Si tratta di traduzioni tedesche, francesi e nordamericane del romanzo *Gabriela, Cravo e Canela* (1979/80) e della traduzione in inglese del romanzo *Tereza Batista Cansada de Guerra* a cura di B. Shelby (*Tereza Batista Home from the Wars*) ricerca svolta nel 1981.

l'individuazione delle “modalità di traduzione” (AUBERT, 1998, p. 103). Per cercare di determinare il grado di differenziazione tra il testo originale e quello tradotto, lo studioso si basa su un modello, quello di Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958) che propone una scala che va dal grado zero della traduzione, punto in cui questa rinuncia all'equivalenza, già al limite dell'intraducibilità, coincidente con il prestito linguistico, al procedimento che si trova all'altro estremo, vale a dire l'adattamento, il più lontano dal testo fonte.¹⁴ Lo scopo finale di questi studi è quello di rilevare dati quantificabili, adatti a un'analisi statistica, cammino che non si intende seguire in questo lavoro, ma che presenta aspetti interessanti per quanto riguarda il discorso della differenziazione, caratteristica essenziale del marcatore culturale, come si vedrà in seguito.

Aubert si concentra quindi su testi letterari contenenti termini culturalmente marcati, ponendosi come obiettivo la riflessione sulle soluzioni trovate da traduttori che si sono confrontati con parole ed espressioni radicate in una cultura e in un contesto ben determinati e per le quali non ci sarebbe, in linea di principio, possibilità di traduttori adeguati nella lingua meta. Proprio l'interesse per l'elemento culturale ha indotto la sottoscritta ad approfondire e ampliare la lettura di questo autore nella cui produzione è stato possibile trovare un indirizzo metodologico, risposte a molte domande e una conferma quanto alle motivazioni che sono alla base di questa ricerca. Aubert sostiene che ci sia, nelle traduzioni di opere di questo tipo, una certa determinazione nell'evitare l'omissione e nel conservare invece ciò che appare come esotico per la cultura cui è destinata la traduzione, ritenendo che proprio questo aspetto possa rappresentare un richiamo forte per il pubblico di arrivo. In effetti potrebbe anche trattarsi di una scelta editoriale dettata dal mercato se è vero che, come dice Roberto Vecchi (parte 3 di 5),¹⁵ per il lettore italiano Salvador de Bahia è quella che trova nei romanzi di Jorge Amado, è ininfluente se questa Salvador magari non esiste o esiste solo nella letteratura. A un livello meramente commerciale è questo che

¹⁴ Aubert modifica il modello da cui parte, individuando, per esempio, la trascrizione come “grado zero”, dopo il quale posiziona il prestito linguistico. Si utilizzerà il termine testo fonte per riferirsi al testo in portoghese e testo meta per quello tradotto. Si è optato per una terminologia (preferita anche da Aubert tra gli altri) tra le numerose utilizzate dagli studiosi, che è sembrata particolarmente chiara ed efficace.

¹⁵ Disponibile su <www.youtube.com/watch?v=4WqcVUyxfoc&feature=relmfu>, accesso effettuato il giorno 20 agosto 2012.

importa, che il pubblico che cerca il Brasile nei libri di Amado lo riconosca anche, magari, nei termini brasiliani più caratteristici in quanto legati ad ambiti specifici (come nel caso della religione) che evocano una realtà in grado di soddisfare la curiosità di chi legge.¹⁶

Si intende procedere, per quanto riguarda l'analisi della traduzione, nel modo indicato dallo studioso, vale a dire individuando parole ed espressioni che denotino eventi e realtà culturali appartenenti, nello specifico, alla cultura ideologica,¹⁷ andando poi a cercare le voci corrispondenti nella traduzione in italiano, partendo dal presupposto che non si tratta di termini che possano essere considerati isolatamente, dal momento che hanno una valenza culturale e sono, di conseguenza, sempre colti in seno al contesto in cui appaiono.

La traduzione di testi marcati culturalmente presenta caratteristiche particolari che danno adito a scelte e comportamenti traduttologici di diversa natura e distribuzione rispetto ad altri segmenti di testo che non possiedano tali caratteristiche (AUBERT, 2006, p. 23); le opere di Amado, ricche di elementi di interesse antropologico, sociale e religioso che si ritiene entrino a far parte in modo sostanziale del tessuto narrativo, presentano tali specificità. Un'analisi descrittiva condotta in un'ottica contrastiva parte dall'individuazione degli elementi culturalmente marcati e dallo studio delle modalità di traduzione scelte dal traduttore, con l'obiettivo di valutare quanto tali scelte siano efficaci dal punto di vista della traduzione culturale.

L'individuazione dei marcatori culturali non è, però, un compito facile, dal momento che si rischia di raggruppare sotto l'ombrello di tale definizione tutto quello che non si conosce o che difficilmente trova spiegazione nella cultura di arrivo; l'assioma da tenere in considerazione è, come già menzionato, quello per cui ogni lingua è, di per sé, un fatto culturale. Come dice la definizione stessa il marcatore rivela,¹⁸ elementi che rimandano ad un universo di valori, credenze, modelli di

¹⁶ È evidente come, dal punto di vista letterario e, più in generale, culturale, diventi fondamentale il ruolo di un mediatore culturale, come si vedrà più diffusamente in seguito.

¹⁷ Aubert divide, basandosi sulla proposta di Eugene Nida (1945) sebbene in parte modificata, i termini da analizzare in quattro grandi aree riferentesi ai diversi domini della realtà nella traduzione: ecologica, cultura materiale, cultura sociale e cultura religiosa- o ideologica.

¹⁸ Come in medicina, più precisamente in diagnostica, dove segnala la presenza di un certo tipo di sostanze nel sangue, per lo più antigeni o anticorpi. Disponibile su <www.treccani.it>. Accesso effettuato il 09 agosto 2012.

comportamento condivisi da una comunità di parlanti, valori, credenze e modelli che

[...] tanto quanto i tratti pertinenti fonologici, grammaticali e semantici, individuano e caratterizzano o tipizzano un determinato complesso lingua/cultura in relazione ad altre lingue/culture, vicine o lontane (qualsiasi sia il criterio di vicinanza o lontananza che si voglia adottare.¹⁹ (AUBERT, 2006, p. 24)

I marcatori di interesse per la presente ricerca sono quelli che rimandano alla funzione referenziale della lingua,²⁰ principalmente quelli legati alla cultura ideologica intesa come sistema di credenze, in questo caso quelle legate al *candomblé* ma anche, come si vedrà, alla cultura materiale intesa come “oggetti e spazi creati dall’uomo”,²¹ (AUBERT, 2006, p. 24) basti pensare al *terreiro* o agli oggetti rituali, nonché alla cultura sociale, visto che si analizzeranno anche termini che rimandano a relazioni sociali di vario tipo. Si riprende la nomenclatura usata da Aubert (vedi nota 17) pur nella consapevolezza che possa non essere la definizione più adatta. Dovendo isolare e definire il campo semantico oggetto di analisi della presente ricerca, sorge l’esigenza di un’etichetta che, pur essendo utile allo scopo, può limitare il pensiero.

Di fatto, come spiega Aubert (2006, p. 26), la visione culturale si traduce in uno sguardo antropologico, mentre il punto di vista contrastivo o comparato che si traduce nel concetto di modalità e procedimenti tecnici della traduzione affonda le proprie radici nella linguistica descrittiva e nella visione strutturalista. Di conseguenza, nel momento in cui si ha a che fare con la traduzione di un testo di una lingua/cultura in un sistema lingua/cultura di arrivo diverso, bisogna intravedere due fasi o operazioni: una terminologico-linguistica e un’altra culturale, antropologica. I due campi di interesse sono quindi da considerare come due momenti di un unico processo e non in termini di dicotomia. Questo è ancora più vero per un romanzo come *Tenda dos Milagres* che potrebbe, si ritiene, rientrare di diritto nella categoria di

¹⁹ “[...] tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar”).

²⁰ Secondo la proposta di Jakobson.

²¹ “[...] (objetos e espaços criados pelo homem”).

quelle che Josefina Ludmer definisce “letterature postautonome”. L’autrice sostiene che

[...] oggi si cancellano i campi relativamente autonomi (o si cancella il pensiero in sfere più o meno delimitate) del politico, dell’economico, del culturale. La realtà-finzione dell’immaginazione pubblica le contiene e le fonde. [...] Si cancellano le identità letterarie, formalmente e nella realtà e questo è ciò che differenzia nitidamente la letteratura degli anni ’60 e ’70 dagli scritti di oggi.²² (LUDMER, 2010, p. 3)

Si tratta di una lettura contemporanea del testo; l’autrice afferma, infatti, che “tutto dipende da come si legge la letteratura oggi”,²³ (LUDMER, 2010, p.4) vale a dire

[...] o si vede il cambiamento nello statuto della letteratura, e quindi appare un altro episteme e altri modi di leggere. O non si vede o si nega e quindi continuerebbe ad esistere letteratura e non letteratura, o cattiva e buona letteratura.²⁴ (LUDMER, 2010, p. 4)

Questo aspetto dell’approccio di Aubert è la base a partire dalla quale si intende lavorare nel momento in cui ci si confronterà con l’analisi della traduzione di *Tenda dos Milagres* in italiano, dal momento che si tratta di un testo profondamente marcato culturalmente, in cui i fenomeni culturali realmente si esprimono attraverso la parola, la lingua. Non si intende, però, ragionare in termini di dipendenza di una disciplina dall’altra e neanche di una maggiore o minore importanza dell’una rispetto all’altra, bensì di una collaborazione, di una continua

²² “[...]hoje se borram os campos relativamente autónomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do económico, do cultural. A realidadeficção da imaginação pública as contém e as fusiona”. [...]Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje”.

²³ “Tudo depende de como se lê a literatura hoje”.

²⁴ “[...] ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura”.

interdipendenza, intersezione delle due che abbia sempre, come obiettivo ultimo, la trasmissione dalla lingua di origine a quella di arrivo del testo inteso come un *unicum* costituito da lingua, cultura intesa come religione, identità, relazioni sociali, storia, ma anche legame con il territorio in cui nasce. L'approccio culturale, antropologico, si completerà quindi grazie a quello linguistico e viceversa, dimenticando il discorso relativo all'autonomia delle discipline, impostazione che, nel caso di un'opera come *Tenda dos Milagres*, apporterebbe soltanto rigidità allo studio. L'interdisciplinarietà dovrebbe, si ritiene, essere una caratteristica degli studi di traduzione.

Non si intende considerare la lingua come sistema astratto, ma come atto di un discorso, di produzione verbale e il marcatore culturale sarà quindi visto meno come di pertinenza del dizionario e più del discorso; non sarà, soprattutto, mai decontestualizzato, non essendo mai possibile prescindere dal contesto di attualizzazione dello stesso (AUBERT, 2006, p. 27). I marcatori culturali in *Tenda dos Milagres* individuano l'appartenenza ad un determinato gruppo socio-linguistico, riconoscibile per il fatto di appartenere a un certo ambiente che condivide determinate credenze religiose, che si organizza secondo determinate relazioni sociali, che è radicato in una certa zona geograficamente determinabile, che usa un certo linguaggio. Tutto questo può creare difficoltà specifiche nel processo di traduzione. Sintagmi come *gente de santo* non sono internazionali e rimandano inequivocabilmente al complesso lingua/cultura brasiliano, volendo essere più precisi lingua/cultura brasiliana del Nordest, ancora di più, lingua/cultura baiana.

Nel processo traduttivo, che esige il confronto testo fonte-testo meta, emerge quella situazione di differenza, di contrasto che è necessaria affinché si possa parlare di marchio culturale, segno di alterità, perché, come afferma Aubert

[...] il marcatore culturale non è percepibile nell'espressione linguistica isolata, e non si trova neanche confinato dentro il suo universo discorsivo originale. Il marcatore culturale diventa visibile (e quindi si realizza) se tale discorso originale (a) incorpora in sé una differenza o (b) è collocato in una situazione che faccia risaltare la differenza.²⁵ (AUBERT, 2006, p. 32)

²⁵ “[...] o marcador cultural não é perceptível na expressão lingüística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo

Il termine straniero o che connota una realtà sconosciuta si stacca dal resto del testo tradotto nella lingua di arrivo, emerge, crea quel contrasto che contribuisce a far nascere la curiosità, un orizzonte di attesa, nel lettore che percepisce uno stallo, un blocco che gli impedisce di procedere. Questa situazione si ritiene sia quella di cui parla Aubert, quella che porta in evidenza, in primo piano, il marcatore culturale ma senza isolarlo, senza recidere tutte le reti di significato che lo vincolano al contesto di appartenenza.

È a questo punto che diventa importante il ruolo del traduttore inteso come mediatore culturale, il cui compito consiste nel cogliere il segno di alterità e nel riuscire a trovare una soluzione “adeguata” per traghettarne tutta la ricchezza nella cultura d’arrivo permettendo al pubblico cui la traduzione è diretta di comprendere anche il valore degli elementi extralinguistici. È evidente che si tratta di un compito arduo, perché la differenza è nell’occhio di chi guarda che, inevitabilmente, getta uno sguardo vincolato alla propria cultura. L’osservatore-traduttore potrà quindi cogliere alcune parole, espressioni, situazioni marcate culturalmente e perderne altre, ragione per cui sarebbe quanto meno consigliabile che egli entrasse in qualche modo in contatto con la realtà che il testo (in questo caso il romanzo di Jorge Amado) dipinge e nella quale è radicato, per poter avere uno sguardo più attento e selettivo e una sensibilità più acuta dal punto di vista culturale. Guardare un’opera d’arte non è mai un movimento unidirezionale, che si tratti di un dipinto o di un testo letterario, il movimento è bidirezionale: si guarda l’opera che ricambia lo sguardo. Ampliando il concetto il confronto non avviene solo con l’opera d’arte, ma anche con la storia, ci si trova di fronte a tanti tempi contemporaneamente, il passato ma anche il presente, come avviene anche con la Bahia dei testi di Amado. Ci si confronta con la Salvador di oggi; con quella del periodo passato in cui *Tenda dos Milagres* è stato scritto; con quella delle vicende narrate (altro passato); con quella del tempo precedente che ha dato origine alla realtà raccontata (un altro passato ancora). La lettura totale è impossibile.

Negli anni ’80 Antonio Candido e Silviano Santiago si domandavano cosa il lettore (nel presente caso italiano) cercasse nella letteratura brasiliana; Vecchi ritiene, nella testimonianza già citata (Parte 3 di 5), che la risposta sia la seguente: il Brasile, un’immagine della

original. O marcador cultural somente se torna visível (e, portanto, se atualiza) se esse discurso original (a) incorporar em si uma diferenciação ou (b) for colocado em uma situação que faça sobressair a diferenciação”.

realtà brasiliana, rintracciabile in indizi, spunti. Chi si avvicina a un testo di letteratura brasiliana sarebbe quindi alla ricerca di un paese che è un continente, ricco di cultura e di culture, dal momento che presenta una grande varietà. Vecchi (Parte 3 di 5) sostiene che questo rappresenti un problema poiché ritiene che “il Brasile più complesso e più sofisticato stia dietro le opere più sofisticate” e quindi, si ritiene, di più difficile abordaggio. L’approccio può essere reso arduo dalla lingua (basti pensare ai neologismi di Guimarães Rosa), dalla tematica (i numerosi riferimenti al patrimonio culturale brasiliano di *Macunaima* di Mario de Andrade), ma anche da un universo religioso che non si conosce (o si conosce poco) come si ritiene possa succedere con alcune opere di Amado, tra le quali sicuramente *Tenda dos Milagres*. Per quanto riguarda quella che Vecchi (Parte 3 di 5) definisce “identificazione dell’orizzonte di ricezione” è importante la figura del mediatore, che possa svolgere un ruolo di divulgazione, ma che sia anche in grado di approfondire “i motivi di interesse per la letteratura brasiliana al di là di una conoscenza immediata del Brasile”, dal momento che il Brasile è sicuramente dietro al testo, ma la relazione testo-contesto non è così diretta e immediata, è complessità che lascia trasparire una ricchezza. Tale mediatore può, evidentemente, essere uno studioso di letteratura brasiliana, un critico o un lettore informato (VECCHI, Parte 3 di 5) ma, si pensa, anche un traduttore.

Se infatti si pensa alla letteratura come mezzo per scoprire una cultura, un mondo, nuovi, sconosciuti, allora il traduttore è colui che può permettere questo avvicinamento. Si tratta, evidentemente, di un ruolo di grande responsabilità e che può facilitare la fruizione di un’opera letteraria e la conoscenza del contesto che sta dietro a quel testo e che lo ha prodotto, ma anche impedirne la scoperta nel momento in cui ne elimini le specificità. Risulta, di conseguenza, importante, che il traduttore riceva una formazione adeguata e non univoca. Si intende dire che le competenze possedute da una simile figura professionale dovrebbero sicuramente essere di tipo linguistico, ma non esclusivamente. Il testo letterario è un mondo, un archivio e, in quanto tale, non è fatto solo di lingua ma anche di contenuto, che alla lingua è indissolubilmente legato da connessioni, intersezioni, per cui un determinato termine può essere ricco di senso in un determinato contesto e in una determinata lingua ed esserne completamente privo se cambiano il contesto, la lingua, in una parola sola la cultura che sta attorno al testo stesso. Testo e lingua sono inseparabili e quindi sarebbe auspicabile che il traduttore avesse accesso a entrambi; testo vuol dire in effetti cultura, ovvero tradizioni, credenze, relazioni sociali,

consuetudini e di conseguenza sarebbe importante che il traduttore/mediatore, oltre a dominare lingua di partenza e lingua di arrivo, conoscesse la realtà in cui il testo è nato anche da un punto di vista più puntualmente antropologico. Nel caso di *Tenda dos Milagres*, testo denso di tematiche squisitamente appartenenti all'ambito antropologico (idea di razza, razzismo) e intessuto di candomblé, tale esigenza si fa ancora più pressante. I corsi di Laurea in traduzione²⁶ preparano sicuramente dal punto di vista linguistico e della tipologia testuale (che risulta essere ricca), ma non prevedono lo studio di discipline come l'Antropologia culturale, capaci, si ritiene, di regalare la sensibilità e la capacità necessarie per cogliere l'alterità e confrontarsi con essa rispettandola ed evitando di eliminarla. Senza una visione di questo tipo si può essere indotti ad adattare tutto alla propria realtà, cercando affannosamente corrispondenze ed eliminando ciò che non si presta ad essere sostituito. Un esempio può essere rappresentato dalla traduzione del cibo, nel caso specifico quello baiano, in altre lingue, per cui sembra del tutto condivisibile la seguente affermazione: “indubbiamente, tradurre la culinaria significa avere a che fare con concetti che dipendono da elementi extralinguistici, relazionati all'odore, al sapore, al colore, ai sentimenti e alla storia di un popolo”.²⁷ (CORRÊA; COSTA; TAILLEFER; ZORZO, 2003, p. 66) È esattamente questo che accade anche con il mondo religioso del candomblé.

1.2 TRADUTTORE COME MEDIATORE CULTURALE O ANTROPOLOGO?

L'analisi antropologica si basa sul continuo rinvio tra quelli che Geertz (1998) definisce “concetti vicini” e “concetti lontani” dall'esperienza di chi osserva e interpreta, perché solo tramite un continuo passaggio dall'uno all'altro di questi livelli si manifesta la differenza, quella che, secondo Aubert, individua il marcatore culturale. Anche il problema dell'antropologo consiste nel “tradurre”, nel senso dell'etimologia latina *traducere*, “trasportare” la cultura che studia in un

²⁶ La visione proposta è limitata ai corsi di Traduzione dei quali la sottoscritta ha avuto esperienza diretta o indiretta e relativi a realtà brasiliane e italiane e pertanto sicuramente circoscritte e non rappresentative dell'intero mondo della traduzione.

²⁷ “*Indubitavelmente, traduzir a culinária é lidar com conceitos que dependem de elementos extra-linguísticos, relacionados ao cheiro, ao sabor, à cor, aos sentimentos e à história de um povo*”.

linguaggio comprensibile al suo pubblico (FABIETTI, 1999, p. 227). Si tratta di un'azione che permette a un pubblico ampio che condivide di fatto la lingua della comunicazione, di avere accesso a una realtà altra il più delle volte altrimenti inaccessibile. Il passaggio si ritiene non possa essere diretto in quanto inevitabilmente mediato dall'antropologo che viene a essere un filtro carico di esperienze proprie, sguardo proprio, appartenenza alla cultura propria. L'antropologo osserva, riflette, interpreta e ricostruisce, ma per poterlo fare deve studiare, cercare di conoscere in modo approfondito la realtà che dovrà, inizialmente, interpretare e, in un secondo momento, trasmettere ai suoi lettori. Qualsiasi frammento è importante, qualunque particolare, apparentemente insignificante, può contribuire ad avere una visione completa, perché ogni elemento, azione, luogo, relazione può rimandare alla cultura con la quale vuole confrontarsi, può avere un significato simbolico che gli appartenenti a quella cultura condividono. Le due figure quindi, l'antropologo e il traduttore, hanno in comune questa esigenza di rapportarsi con la cultura altra e di doverla portare a lettori che, normalmente, hanno la stessa loro cultura di appartenenza e uno sguardo antropologico può, in questo senso, aiutare il traduttore nel suo porsi, arricchire il processo della traduzione e incidere sul risultato della stessa in quanto può far cogliere particolari che, probabilmente, altrimenti rimarrebbero nascosti.

In antropologia si comincia a parlare di traduzione di culture, della traduzione di una cultura da un contesto ad un altro, verso gli anni '50. Per l'antropologo la questione riguarda principalmente la testualizzazione dell'esperienza etnografica, ma, prima ancora, l'esperienza sul campo. Si potrebbe dire che non conoscere la cultura testimoniata dall'opera che sta traducendo è, per il traduttore, come non conoscere la lingua della cultura che sta studiando per l'antropologo. Affermare, in effetti, come alcuni antropologi hanno fatto, che conoscere la lingua della comunità oggetto di studio non sia importante dal momento che il compito dell'antropologo è quello di studiare la cultura, è, sembra, assimilabile alla posizione di chi non ritenga importante conoscere la cultura da cui un'opera letteraria come *Tenda dos Milagres* nasce per poterla tradurre in un'altra lingua. Una tale opinione scaturisce dall'idea che la lingua non sia solo un mezzo di comunicazione, ma anche oggetto della riflessione antropologica, dal momento che essa è, sicuramente, lo strumento che permette all'antropologo di entrare in contatto con la comunità di cui si sta occupando, ma al contempo si tratta del mezzo utilizzato dai membri del gruppo oggetto di studio per comunicare tra di loro e trasmettere, quindi,

contenuti che riguardano la cultura in questione.²⁸ La lingua è, quindi, oggetto di studio e di analisi, ma rappresenta solo uno dei due diversi momenti già menzionati, quello propriamente linguistico, della traduzione *stricto sensu* e quello della riflessione antropologica, che entrano in campo quando ci si confronta con la traduzione culturale, due momenti sempre e comunque interdipendenti e indissolubilmente legati. In questo senso, quello del traduttore è un dialogo continuo con la lingua e la cultura le quali, a loro volta, dialogano continuamente tra di loro. Tanto per l'antropologo quanto per il traduttore è l'uso contestuale dei termini che ricopre un ruolo fondamentale, la scelta di un traduttore adeguato nella lingua d'arrivo dipende totalmente dalla capacità di cogliere il contesto in cui il termine viene usato nel testo (o nel gruppo) di partenza, quindi, nel caso della presente ricerca, l'uso che di quel termine fa lo scrittore, che fa parte della cultura della quale il romanzo fornisce uno spaccato.

Quando non è possibile trovare la parola esattamente corrispondente nella lingua di arrivo del traduttore o dell'antropologo è quindi necessario trovare “nuove vie”, sperimentare nuovi mezzi espressivi, facendo attenzione, come dice Fabietti (1999, p. 232), a non “costringere i termini e i significati altrui all'interno dei nostri, ma piuttosto ad ‘allargare’ questi ultimi al fine di ‘accogliere’ quei termini e significati entro un orizzonte di senso”. Si potrebbe fare riferimento anche a Walter Benjamin (2007, p. 18) che parla della necessità, per il traduttore, di rompere “le barriere fatiscenti della propria lingua”. Il filosofo tedesco afferma, ne *Il compito del traduttore* (2007) l'impossibilità della traduzione della quale indica, nello stesso tempo, la necessità, dal momento che essa segnala la “sopravvivenza [Überleben]” e lo “stadio della permanenza in vita [Fortleben]” (BENJAMIN, 2007, p. 9) dell'originale e della lingua fonte. Nel caso in cui un'opera non venga tradotta subito dopo la pubblicazione infatti, ma dopo alcuni anni, magari molti, la traduzione diventa il segnale evidente del fatto che essa continua a permanere in vita, che si trova, usando un linguaggio medico, in buona salute dal momento che si sente l'esigenza di renderla disponibile ad altre culture di lingua diversa. La tensione tra impossibilità e necessità dà potenza alla traduzione e Benjamin individua il compito del traduttore nel “[...] trovare quell'intenzione rispetto alla lingua di arrivo dove si ridesti l'eco dell'originale” (BENJAMIN, 2007, p. 14).

²⁸ La lingua è un veicolo di identità ed è anche per questo che è importante conoscerla.

Geertz (1998, p. 11) ritiene, come Max Weber, che l'uomo sia un animale impigliato nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto e afferma che la cultura consiste in queste reti e che, di conseguenza, la loro analisi non è una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato. L'idea di rete indica già l'impossibilità di isolare parti da analizzare singolarmente, dal momento che tutto è interconnesso e che il significato dipende dall'interpretazione di tali connessioni e legami, creati nel corso del tempo e condivisi in un continuo e dinamico confronto da chi ha contribuito e contribuisce a tessere quelle reti. Un concetto semiotico di cultura, che porta ad affermare che l'ostacolo maggiore alla comprensione che si incontra quando ci si confronta con un'altra cultura è la mancanza di familiarità con l'universo immaginativo entro il quale gli atti degli appartenenti a quel mondo culturale diventano segni (GEERTZ, 1998, p. 21). Chi condivide una cultura ne condivide simboli e quindi significati. A questo concetto di cultura si intende fare riferimento, anche perché si ritiene che esso abbia molto in comune con la visione che Aubert ha della lingua, intesa come strumento di comunicazione condiviso da una comunità che ha contribuito e contribuisce a darle forma e che serve per esprimere un insieme di significati che deriva dalla storia individuale di ogni parlante e da quella collettiva della comunità della quale i singoli parlanti fanno parte e in cui si riconoscono. Significati secondo i quali si organizza la vita sociale, ideologica, materiale di una comunità, che usa termini che veicolano tali significati, “la cultura è pubblica perché lo è il significato” (GEERTZ, 1998, p. 20).

Il fatto che i parlanti condividano “corrispondenze forma-significato” (AUBERT, 1995, p. 34), permette che avvenga l'interpretazione da parte loro *in primis*, da parte dell'antropologo e del traduttore *in secundis*. Si è detto permette, ma in realtà sarebbe meglio dire che può permettere, in quanto si tratta di qualcosa di non immediato e non scontato, dal momento che il rapporto forma-significato può rompersi e portare a una impossibilità di interpretazione.

Fabietti si pone poi una domanda fondamentale ai fini del discorso che si sta seguendo:

[...] se ciò che noi tendiamo a rappresentare come diversità culturale rivela di possedere una “logica di strutturazione” propria, o comunque di essere costruito su significati “indigeni” di volta in volta differenti, come posso fare per “passare” da una logica all'altra, da un significato a un altro? Come

posso tradurre queste logiche e questi significati in altre logiche e in altri universi significanti? (FABIETTI, 1999, p. 233-234)

Afferma poi che l'antropologia interpretativa ha cercato di rispondere alla domanda stessa e quindi al problema ricorrendo alla metafora della "cultura come testo".²⁹ Geertz sostiene infatti che

[f]are etnografia è come cercare di leggere (nel senso di "costruire una lettura di") un manoscritto – straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi, ma scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì in fugaci esempi di comportamento dotato di forma. (GEERTZ, 1998, p. 17)

Si può, a questo proposito, fare riferimento alla lettura che Fabietti (1999, p.239-40) fa di Paul Ricoeur (1979), il quale propone un'estensione della nozione di testo che supera l'ambito letterario e arriva alla sfera del comportamento sociale, per cui si passa da una concezione del testo solo come discorso a una concezione testuale dell'azione. L'azione può così essere interpretabile, come il testo (parlato e scritto), ma, affinché questo avvenga, ad essa devono essere applicati gli stessi criteri di oggettivazione del testo. Tali criteri si possono così riassumere e vedere in relazione a *Tenda dos Milagres*: per interpretare il discorso, che parla, evidentemente, di qualcosa, è necessario che l'interpretante conosca il mondo a cui il discorso si riferisce, vale a dire il contesto, che, in questo caso è quello legato al candomblé e a tutte le sue declinazioni (luoghi, rituali, cibo, oggetti, relazioni ecc.); il discorso è pubblico e condiviso, per quanto concerne il significato delle varie azioni e manifestazioni, dagli appartenenti alla cultura, in questo caso la cultura baiana cui Amado appartiene e in seno alla quale nasce l'opera che si intende analizzare; il discorso esiste a prescindere dalle motivazioni del suo autore (in quanto oggettivato), è intersoggettivo e quindi suscettibile di interpretazione. Il mondo culturale diventa quindi un testo, un oggetto che, per essere compreso, deve essere inteso come un tutto inscindibile. Tutto quanto si è detto a

²⁹ Nel campo degli studi sulla traduzione la problematizzazione della stessa è stata da tempo resa tramite metafore, basti vedere quelle presentate da Berman (2003, p. 37-38).

proposito del discorso è rapportabile all'azione sociale. Nel caso del *candomblé* ci sono termini che indicano azioni, basti pensare a *feita* o a relazioni sociali che si instaurano in ambito religioso, come per esempio *pai-de-santo*, come si vedrà più avanti. Si tratta di una lingua performativa, che agisce sulla persona che, alla fine del rituale, non sarà più come prima, avrà subito una trasformazione.

Si ritiene quindi di poter affermare che, se il mondo culturale diventa un testo, visione sicuramente applicabile a *Tenda dos Milagres* di Amado, allora questo romanzo diventa un mondo culturale, “l’esperienza di un mondo” di cui parla Berman (2003, p. 58). Geertz afferma che “la cultura di un popolo è un insieme di testi [...] che l’antropologo si sforza di leggere sedendosi sulle spalle di quelli a cui appartengono di diritto” (GEERTZ, 1998, p. 436) riprendendo l’idea che la traduzione, quindi la “lettura sulle spalle”, sia di fatto un’interpretazione di interpretazioni. L’antropologo deve cercare di cogliere il punto di vista dei nativi, deve “mettersi nei loro panni” (GEERTZ, 1998, p. 21), ma non nel senso di cercare di diventare indigeno, bensì di riuscire ad essere “un osservatore partecipante” (GEERTZ, 1998, p. 29, nota 7), rimanendo quindi un ospite interessato; lo stesso atteggiamento si ritiene auspicabile abbia prima il traduttore e poi il lettore del libro di Amado.

Si intende, in questo lavoro, approfondire l’analogia cultura-testo come emerge dagli scritti di Clifford Geertz, che, probabilmente per primo, ha visto il potenziale di questa metafora in tutta la sua complessità e ricchezza; l’interesse nei confronti di questo studioso è motivata da una posizione che vede numerose somiglianze tra le figure del traduttore e dell’antropologo e il lavoro che essi svolgono.³⁰ Sia il traduttore che l’antropologo si troveranno di fronte ad un bivio che Fabietti (1999, p. 236) configura per il secondo spiegando come “il lavoro dell’antropologo sia sospeso tra volontà di tradurre e intraducibilità”; si ritiene che questo tipo di esperienza sia vissuta anche dal traduttore. Entrambi devono affrontare un discorso sulla cultura che non si esaurisce con il discorso sulla lingua, dal momento che la cultura si esprime anche attraverso un linguaggio fatto di pratiche che, molto spesso, sono, evidentemente, espresse e rappresentate attraverso la lingua di una comunità.³¹ Nel caso della presente ricerca, questo aspetto ricopre grande importanza, come si vedrà quando si analizzeranno, per esempio, le relazioni sociali che si instaurano nell’ambito del

³⁰ Posizione che trova riscontro anche in Fabietti (1999, p. 235).

³¹ V. Aubert (1981, p. 2).

candomblé, relazioni espresse, appunto, linguisticamente e, proprio per questo, particolarmente difficili da rendere in un'altra lingua e in un'altra cultura.

Fabietti richiama le parole di Hans Georg Gadamer secondo il quale traduzione significa interpretazione³² e anche “una chiarificazione enfaticante” (GADAMER, 1983 apud FABIETTI, 1999, p. 236), che ha una conseguenza: scegliere di dare maggiore enfasi ad alcuni aspetti del testo significa togliere importanza ad altri, se non addirittura tralasciarli, atteggiamento che si configura, appunto, come un atto di interpretazione. Nel caso delle opere di Jorge Amado in italiano questo trova riscontro nel fatto che vi sono alcune traduzioni che non si preoccupano minimamente di considerare tutto il problema del lessico religioso, arrivando anche a ignorarlo quasi completamente.³³ Un esempio significativo può essere *Jubiabá*, romanzo il cui titolo non fa riferimento al protagonista vero e proprio, Antonio Balduino, di cui Amado narra la vita, ma al *pai-de-santo* che rimane un punto fermo, di continuo riferimento per il protagonista stesso; già nel titolo troviamo quindi un chiaro indizio dell'importanza che il candomblé ricopre nel libro. La scelta dei traduttori, Dario Puccini e Elio Califano, è, però, evidentemente, stata quella di dare maggiore enfasi alle avventure di Balduino che al mondo religioso cui appartiene la persona che torna nella sua vita in momenti particolarmente significativi. Si parlerà di questa traduzione nel secondo capitolo (paragrafo 2.4), ma intanto vale la pena dire che, nonostante il candomblé sia presente in tutto il romanzo, nelle note se ne trova soltanto una che fornisce una spiegazione piuttosto superficiale dei termini candomblé e macumba, peraltro senza distinzioni.

La posizione che si intende sostenere è quella che vede una somiglianza per quanto concerne il compito del traduttore e quello dell'antropologo, dal momento che entrambi devono portare un mondo dal contesto che gli è proprio a quello dell'interlocutore, individuabile nel pubblico della cultura di arrivo anche se, evidentemente, le modalità possono differire. Fabietti (1999, p. 237) sostiene che la differenza maggiore sia da rintracciare nel tipo di negoziazione dei significati che avviene: con un testo che si presenta sotto forma di parole scritte nel

³² Vedi Cunha (2005), Berman (2003).

³³ Si vedano, per esempio, le seguenti traduzioni: *Jubiabá*, traduzione di Dario Puccini e Elio Califano, 1992, Einaudi editore, *Cacao*, Traduzione di Daniela Ferioli, 1998, Einaudi editore, *Sudore*, Traduzione di Daniela Ferioli, 1999, Einaudi editore.

caso del traduttore, continuamente nel corso del dialogo per l'antropologo. Si tratterebbe quindi di un tipo diverso di comunicazione, sia dal punto di vista dell'esperienza che del contesto. Si ritiene che tale affermazione sia condivisibile soprattutto nel caso di traduzioni di opere appartenenti al passato, ma non nel caso di situazioni in cui sia possibile un tipo di negoziazione simile a quella dell'antropologo anche per il traduttore. Ci si sta riferendo a casi in cui sia possibile un dialogo tra l'autore e il traduttore della propria opera, si pensi, per esempio, all'esperienza raccontata da Umberto Eco (2003), allo scambio epistolare intercorso tra Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri e, nel caso di Amado, è stato possibile trovare un'intervista fatta da Elena Grechi all'autore dal titolo *Jorge Amado, l'ultima intervista*, sebbene non sull'argomento specifico, che induce a pensare che possano essercene altre (visto anche il titolo) o che ci sia comunque stata una frequentazione tra i due, argomento questo di ricerche ulteriori che si stanno svolgendo.

1.3 LA VICINANZA NELLA LONTANANZA.

Nella nota all'edizione italiana del libro di Berman (2003) *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* è contenuta una riflessione del traduttore sulla traduzione del titolo dato all'opera: *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Il traduttore, Gino Giacometti, oltre a fornire un'informazione sulla seconda parte del titolo francese dicendo che si tratta della traduzione di un'espressione che compare in una canzone in provenzale che in originale suona *L'alberc de lonh*,³⁴ riflette sulle difficoltà legate alla traduzione della stessa. Egli afferma di aver scelto *albergo nella lontananza* perché, basandosi anche su un'affermazione di Agamben³⁵ secondo il quale “tutto ruota attorno a un gioco fra lontananza e vicinanza”, ritiene che “quel che Berman fa (...) è stabilire una corrispondenza fra *l'alberc de lonh* e la lingua traducevole che accoglie l'estraneità della lingua straniera in una vicina lontananza (...)” (BERMAN, 2003, p. 7).

³⁴ La canzone si intitola *Lanquan li jorn son lonc en may* ed è del trovatore Jaufre Rudel. (BERMAN, 2003, Nota all'edizione italiana).

³⁵ Il riferimento fatto a Giorgio Agamben nella Nota all'edizione italiana è: “Tradurre questa traduzione presenta non poche difficoltà, anche perché Berman non offre delucidazioni esplicite sulla sua scelta. Giorgio Agamben, in una comunicazione privata, suggerisce: ‘Tutto ruota intorno a un gioco [...]’”.

Questa considerazione coglie, si ritiene, il senso profondo della posizione di Berman nei confronti della traduzione, che avvicina il testo altro alla lingua (e alla cultura) che lo accoglie svolgendo la funzione di un albergo che offre ospitalità, ma conservandone la diversità-estraneità che lo caratterizza. Ecco allora che l'ossimoro "vicina lontananza" rende perfettamente l'idea di un avvicinamento realizzato nel totale rispetto di una diversità che significa lontananza, si ritiene, linguistica ma anche culturale. Non si tratta, come potrebbe sembrare a uno sguardo rapido e superficiale, della negazione della possibilità della traduzione, ma, al contrario, dell'affermazione della sua funzione, del suo compito che è, per dirla con le parole dei traduttori della Bibbia di Re Giacomo citati da Berman (2003) nell'incipit del suo libro, il seguente:

[l]a traduzione apre la finestra allo scopo di lasciare entrare il giorno, spezza il guscio perché si possa gustare il frutto, scosta la tenda perché si possa immergere lo sguardo nel luogo più santo, rimuove il coperchio del pozzo affinché si possa attingere l'acqua, proprio come Giacobbe rotolò la pietra che ostruiva il pozzo al fine di abbeverare i montoni di Labano.

La ricerca spasmodica dell'equivalenza è agli antipodi della proposta di Berman proprio perché rappresenta il rifiuto dell'introduzione dell'estraneità del testo originale nella lingua traducete, il rifiuto dell'"albergo nella lontananza" (BERMAN, 2003, p. 14); si concretizza nel tentativo di eliminare le caratteristiche di diversità cercando magari di spiegarle per renderle più chiare.³⁶

Per Berman (2003, p. 16) la traduzione è esperienza e riflessione, è "soggetto e oggetto di un sapere proprio"; egli parla di

[a]rticolazione cosciente dell'esperienza della traduzione, distinta da ogni sapere obiettivante e esteriore a questa (come quello elaborato dalla linguistica, la letteratura comparata, la poetica) è ciò che io chiamo *traduttologia*. (BERMAN, 2003, p. 16)

³⁶ Nel rispetto della tradizione della "traduzione servile", così chiamata dagli spagnoli (BERMAN, 2003, Introduzione).

Fornisce poi una definizione della stessa dicendo che è “la riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza”.

La traduzione è anche legata alla filosofia, in particolare l'autore traccia un parallelo tra la traduzione e l'epoca dell'idealismo tedesco, da Berman ritenuto un momento di grande importanza, che ha segnato la traduzione occidentale, periodo in cui si può parlare di un pensiero propriamente *filosofico* dell'atto di tradurre. Citando Martin Heidegger

[o]gni traduzione è in se stessa un'interpretazione. Essa porta nel suo essere, senza dar loro voce, tutti i fondamenti, le aperture e i livelli dell'interpretazione che si sono trovati alla sua origine. E l'interpretazione non è, a sua volta, che il compimento della traduzione che ancora tace [...]. Conformemente alla loro essenza, *l'interpretazione e la traduzione non sono che un'unica e medesima cosa.*³⁷ (HEIDEGGER apud BERMAN, p. 17)

In questo senso, il traduttore deve poter interpretare ciò che ha di fronte e per poterlo fare è necessario che abbia cognizione di quello che dovrà portare in un altro ambito linguistico e culturale. Il momento della riflessione è legato a quello dell'esperienza dell'altro ed entrambi dipendono dal traduttore inteso come soggetto operante nel processo traduttivo che avrà una propria modalità sia per quanto riguarda il primo che il secondo, modalità indissolubilmente relazionate alla propria cultura e formazione, come afferma Berman (2003, p. 17) “[...] la traduttologia, precisamente perché deve essere riflessione ed esperienza, non è una ‘disciplina’ obiettiva, bensì un pensiero-della-traduzione”. Egli parte da un assioma:” [...] la traduzione è traduzione-della-lettera, del testo in quanto esso è *lettera*” (BERMAN, 2003, p. 21) per poi proporre un'analisi delle traduzioni che parte da quella che egli definisce “*esperienza storica*” del tradurre, analisi volta ad individuare prima, distruggere poi, quelli che l'autore indica come tratti caratteristici della traduzione che, *culturalmente* parlando è *etnocentrica*, *letterariamente* parlando è *ipertestuale*, *filosoficamente* parlando è *platonica*, e svolge così un lavoro di *analitica della traduzione* (BERMAN, 2003, p. 22).

³⁷ Il corsivo è di Berman. Questa posizione è condivisa da Cunha (2005, p. 107-111).

Il primo tratto è quello di interesse per il presente lavoro ed è in questo senso che l'analisi di Berman potrà essere una base per l'individuazione di elementi attraverso i quali la traduzione etnocentrica si manifesta. Interessante è la definizione che l'autore dà di "etnocentrico" che significa per lui

[...] che riconduce tutto alla propria cultura, alle sue norme e valori, e considera ciò che ne è al di fuori – l'Estraneo – come negativo o al massimo buono per essere annesso, adattato, per accrescere la ricchezza di quella cultura.³⁸ (BERMAN, 2003, p. 25)

Terminata questa prima fase diremmo "di indagine", Berman (2003, p. 22) procede con la riflessione, resa possibile dall'analitica, individuando una dimensione che è inversa a quella appena presentata per la traduzione e che oppone la traduzione etica a quella etnocentrica, la traduzione poetica a quella ipertestuale e la traduzione pensante a quella platonica. Si cercherà di seguire un percorso di questo tipo, concentrandosi prima sulla rilevazione dei tratti che possono indurre a definire una traduzione etnocentrica per passare poi ad una riflessione sulle modalità e proposte alternative che potrebbero, si pensa, eventualmente far diventare quella stessa traduzione etica. Si analizzeranno quindi le caratteristiche della traduzione partendo dalla posizione di Berman che vede la traduzione etnocentrica legata indissolubilmente a due aspetti: la necessità di una traduzione che non lasci percepire che si tratta di una traduzione e, di conseguenza, la necessità di far sì che l'opera risulti essere il più possibile come l'autore l'avrebbe scritta se l'avesse fatto utilizzando la lingua d'arrivo. Tale posizione viene discussa e criticata anche da Lawrence Venuti (2002) il quale sostiene che l'elemento straniero debba essere visibile e che si debba poter notare l'impronta digitale del traduttore, dal momento che di traduzione si tratta e non dell'opera originale.

³⁸ Berman riporta anche una definizione di traduzione di Colardeau, poeta francese del diciottesimo secolo, da lui ritenuta la definizione più ingenua e impressionante della traduzione etnocentrica: "Se vi è qualche merito nel tradurre, è forse solo quello di perfezionare, se è possibile, l'originale, abbellirlo, appropriarsene, dargli un'aria nazionale e naturalizzare, in qualche modo, quella pianta straniera" (COLARDEU apud VAN DER MEERSCHEN, 1986, p. 68).

Come si è già accennato la traduzione non dipende da una metodologia, poiché non è mera trasmissione di un messaggio da una lingua di partenza a una lingua d'arrivo, al contrario l'opera letteraria, come afferma Berman (2003, p. 58) “non trasmette alcuna specie d'informazione, anche se ne contiene; essa apre all'esperienza di un mondo”. In quest'ottica non si può disgiungere il senso dell'opera dalla sua lettera ed è importante che la traduzione, che è pur sempre una forma di comunicazione, presti attenzione sia alla comunicazione, appunto, di qualcosa, che alla comunicazione a qualcuno, senza che il secondo prevalga sul primo. L'eticità della traduzione consiste in questo, nel “riconoscere e nel ricevere l'Altro in quanto Altro” (BERMAN, p. 61). Attraverso il testo è un intero mondo che si manifesta, in tutta la sua ricchezza culturale sia dal punto di vista ideologico, sociale, storico, in una parola, antropologico, che linguistico.

Si ritiene che esistano elementi di comune interesse tra gli autori a cui si è scelto di fare riferimento per avere una base teorica in grado di fornire un orientamento per procedere con la presente ricerca. In particolare, ciò che permette di pensare Aubert, Fabietti, Geertz e Berman insieme si può, si pensa, riassumere nella comune visione della traduzione come una lettura, nell'esigenza di accettare l'altro riconoscendone e mantenendone l'alterità in quanto valore, nel vedere la lingua sempre indissolubilmente legata al contesto nel quale viene usata, nel vedere il testo letterario come espressione di un mondo culturale da traghettare, tramite la traduzione, in un altro mondo culturale.

Tenendo presente l'ultimo punto è interessante capire come il romanzo oggetto di questo studio e, più in generale, l'opera di Amado siano stati accolti sia in Brasile che in Italia e in che tipo di contesto culturale italiano siano approdate le prime traduzioni di romanzi dello scrittore baiano.

2 JORGE AMADO IN BRASILE E IN ITALIA

Nel presente capitolo si intende riflettere sull'accoglienza ricevuta dall'opera di Amado in Brasile e, in particolare, sul significato che il romanzo *Tenda dos Milagres* assume come finestra sulla realtà sociale, religiosa, in una parola culturale descritta dall'autore nonché sul ruolo che il candomblé ha avuto nella sua vita.

Si rivolge in seguito lo sguardo alla figura di Jorge Amado come scrittore di una letteratura di tipo regionalistico e permeata da impegno politico, che può trovare, si pensa, punti di contatto con il neorealismo italiano, panorama letterario nel quale viene a inserirsi la prima traduzione italiana di un'opera dell'autore brasiliano. Ci si interroga inoltre sulle motivazioni che possono essere alla base del successo riscosso dai romanzi di Amado in Italia.

Si introduce infine il discorso relativo all'analisi della traduzione del lessico religioso, rivolgendo l'attenzione ad alcuni elementi ritenuti particolarmente interessanti tratti da alcune traduzioni di romanzi di Amado a cura della traduttrice di *Tenda dos Milagres*, ma anche di altri traduttori. Si considera questo breve *excursus* come un'introduzione all'analisi che verrà sviluppata nel terzo capitolo.

2.1 ACCOGLIENZA DELL'OPERA DELL'AUTORE IN BRASILE.

In questo paragrafo si intende rivisitare brevemente l'accoglienza ricevuta dall'opera dell'autore nel proprio paese.

Jorge Amado è nato nel 1912 a Ferradas, Bahia, e questa informazione biografica ha un ruolo fondamentale per quanto riguarda la sua produzione letteraria. Egli rimane, infatti, sempre strettamente legato ai luoghi che gli hanno dato i natali e Bahia, assieme alle zone vicine, in particolare la zona del cacao, è la protagonista assoluta delle opere di questo autore, l'ambientazione in cui si svolgono le vicende dei personaggi dei suoi romanzi.

Le prime opere sono fortemente influenzate dall'ideologia marxista e dall'impegno politico. Amado milita nella sinistra; proprio l'impegno politico che si riconosce come elemento ispiratore dei primi romanzi, lo porta in carcere diverse volte: nel 1936 con l'accusa di aver partecipato ad una sollevazione popolare a Natal; nel 1937 viene arrestato dopo aver viaggiato per l'America Latina, essere stato negli Stati Uniti e infine essere fuggito a Manaus dopo il *golpe* di Vargas; nello stesso anno c'è il rogo dei suoi libri (mille e settecento esemplari), considerati sovversivi, in piazza a Salvador.

Lo scrittore parla in modo molto diretto, nel corso del discorso tenuto in occasione dell'insediamento nell'Accademia Brasiliana delle Lettere, della generazione cui appartiene dal punto di vista letterario. Si tratta della Generazione del Trenta, “di cuore aperto e generoso” e degli “scrittori del Trenta quando le fondamenta del Brasile vennero scosse da un movimento rivoluzionario con radici popolari”.³⁹ (AMADO, 1961, s. p.) Egli si riferisce qui a un periodo realmente delicato per il Brasile dal punto di vista politico, quello di Getúlio Vargas alla presidenza del paese, dopo la Rivoluzione del Trenta. Amado nasce come scrittore in questi anni e condivide con altri intellettuali l'esigenza di interrogarsi su quali fossero realmente la società e la cultura brasiliane, su come fossero e il conseguente interesse nei confronti della composizione etnica e culturale dell'identità brasiliana. Lo stesso Vargas promuove in questi anni, evidentemente con l'obiettivo di un'unificazione nazionale del Brasile, l'integrazione brasiliana con la sua parte nera e la creazione artificiosa di elementi che apparissero come fondanti dell'identità brasiliana, propagandata poi tramite la radio a causa dell'elevato livello di analfabetismo nel paese (VIANNA, 2007, p.56-62, p.72-73, p. 80-127).

Un gruppo di romanzieri, di cui Amado fa parte, comincia a interessarsi ad argomenti e scenari fino ad allora poco contemplati quali: “il migrante del Nordest, il tema della siccità, la decadenza delle oligarchie rurali e anche il nascente proletariato, la lotta di classe e la miseria urbano-industriale”.⁴⁰ (FREITAS ROSSI, 2009, p. 24) Ci si trova di fronte a un romanzo di tipo regionalista, di vocazione quasi sociologica, con intenzioni realiste, contenente “alcune delle più espressive interpretazioni della vita sociale brasiliana prodotte a partire da quegli anni”,⁴¹ (FREITAS ROSSI, 2009, p. 25) ma anche a una letteratura “introspettiva e urbana”.⁴² (FREITAS ROSSI, 2009, p. 25)

³⁹ “[...] *de coração aberto e generoso*”; “*escritores surgidos no ano trinta quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares*”. Disponibile su <www.academia.org.br/abl/cgi/cgilma.exe/sys/start.htm?inford=723&sid=244>. Accesso effettuato il 29 ottobre 2012.

⁴⁰ “[...] *o migrante nordestino, a temática da seca, a decadência das oligarquias rurais e também o proletariado nascente, a luta de classes e a miséria urbano-industrial*”.

⁴¹ “[...] *alguma das mais expressivas interpretações da vida social brasileira produzidas a partir daquela década*”.

⁴² Si veda Luciana Stegagno Picchio, 1997, p. 475.

Nel 1942, al ritorno dall'Argentina, dove ha pubblicato *A vida de Luís Carlos Prestes*, venduto clandestinamente in Brasile, viene arrestato nuovamente e mandato al confino a Salvador. Nel 1945 è arrestato dopo aver partecipato al Primo Congresso degli scrittori a San Paolo, che si chiude con una manifestazione contro l'*Estado Novo*; nello stesso anno è eletto deputato federale del Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nel 1948 il Partito comunista è dichiarato fuorilegge, Amado è proscritto e i suoi libri sono considerati materiale sovversivo. Parte per Parigi in esilio volontario e successivamente, nel 1956, lascia il PCB.

L'impegno sociale non si limita alla prima fase della produzione di Amado, magari cambia ma non cessa di far parte dei suoi romanzi, come si evince dalle seguenti parole:

[I]o scrittore ha il diritto – e a volte il dovere – di prendere posizione quando vuole e ritiene. La letteratura non è fragile cristallo inconsistente o una nobile donzella afflitta che non possa mischiarsi con gli interessi immediati dell'uomo, con i suoi conflitti, con il suo tempo, con le sue lotte e le sue ansie. Da questo mischiarsi con la vita, con i problemi immediati la letteratura non esce sminuita e macchiata. [...] Ciò che la storia letteraria ci insegna è che da questo mischiarsi nascono le opere immortali, quelle che attraversano i tempi e continuano ad essere lette.⁴³
(AMADO, 1961, s. p.)

L'interesse, l'esigenza di parlare della realtà e dei problemi del suo tempo non si lascia però intrappolare nei canoni delle direttive di partito (MANZATTO, 1994, p. 112) dal momento che Amado rivendica la libertà creativa dello scrittore, sempre necessaria nella letteratura: “volerlo trasformare in semplice propagandista delle soluzioni trovate per ogni problema dagli statisti e dai politici equivale a degradarlo nella

⁴³ “*Tem o escritor o direito – e por vezes o dever – de tomar posição quando bem queira e entenda. Não é a literatura frágil cristal inconsistente ou pundonorosa donzela aflita que não possa misturar-se aos interesses imediatos do homem, aos seus conflitos, a seu tempo, às suas lutas e ansios. Dessa mistura com a vida, com os problemas imediatos, não sai a literatura diminuída e manchada. [...] O que a história literária nos ensina é que desse misturar-se nascem as obras imortais, as que atravessam os tempos e permanecem lidas*”.

sua dignità, a ridurre la letteratura a semplice discorso morale”.⁴⁴ (AMADO, 1961, s. p.) Il fatto è che, per quanto riguarda lo scrittore baiano, la vita e l’opera letteraria sono una cosa sola, tanto che egli parla di “unità dell’uomo e dello scrittore” (“*unidade do homem e do escritor*”) e afferma di aver fatto della propria opera letteraria un’arma della battaglia del popolo contro “l’oppressione e per la libertà, contro la miseria e il sottosviluppo, per il progresso e per l’abbondanza, contro la tristezza e il pessimismo, per l’allegria e la fiducia nel futuro”.⁴⁵ (AMADO, 1961, s. p.) Da questa prospettiva i romanzi di Amado rivelano uno sguardo molto acuto dal punto di vista sociologico e antropologico perché l’elemento etnico-razziale è fortemente presente ma sempre funzionale all’analisi delle disuguaglianze e dei problemi della società brasiliana del suo tempo. Anche la lotta per il riconoscimento del diritto, per i praticanti del *candomblé*, di realizzare i propri rituali, può essere visto come il tentativo di far riconoscere tutte le componenti della società brasiliana come aventi ognuna un proprio valore, dal momento che il *candomblé* è normalmente identificato con la parte nera, di provenienza africana, come si vedrà in seguito.

Nel romanzo *Cacao* (1933) Amado descrive realisticamente il mondo che orbita attorno alla produzione del cacao, quindi la durissima realtà dei lavoratori delle piantagioni, dei colonnelli, del lavoro in regime di effettiva schiavitù. Continua poi con il ciclo di romanzi urbani ai quali appartengono, per esempio, *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937) e in seguito, a partire dal 1958 (BOSI, 2001, p.405), scrive romanzi meno esplicitamente impegnati dal punto di vista politico (ma che contengono, pur sempre, una critica sociale), di ambientazione regionale, ricchi di elementi afro-brasiliani ed erotismo, con un linguaggio meno polemico, senso di humour, irruzione del fantastico e centrati principalmente su personaggi femminili, come *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1967) oltre a *Tenda dos Milagres* (1969) che racconta, però, di un personaggio maschile.

In Brasile l’opera di Jorge Amado ha riscosso un grande successo, come dimostrano non solo le edizioni dei suoi libri, ma anche

⁴⁴ *Querer transformá-lo em simples propagandista das soluções encontradas para cada problema pelos estadistas e políticos é degradá-lo em sua dignidade, é reduzir a literatura a simples discurso moral*”.

⁴⁵ “[...] *contra a opressão e pela liberdade, contra a miséria e subdesenvolvimento e pelo progresso e pela fartura, contra a tristeza e o pessimismo, pela alegria e confiança no futuro*”.

gli adattamenti cinematografici e/o per la televisione di diverse opere.⁴⁶ Quanto alla critica e al mondo accademico in generale, l'autore ha ottenuto grandi riconoscimenti, basti ricordare, nel 1936, il premio *Graça Aranha* dell'Accademia Brasiliana delle Lettere, ricevuto per la pubblicazione di *Mar Morto*; l'elezione, nel 1961, all'unanimità, a membro dell'Accademia Brasiliana delle Lettere; il premio ricevuto nel 1970 come "Intellettuale dell'anno"; il titolo di dottore *honoris causa* ricevuto nel 1980 dall'Università di Bahia; e la sua candidatura al Nobel presentata nel 1967 e nel 1968, senza il suo consenso, dall'Unione Brasiliana degli Scrittori.

Grandi riconoscimenti, quindi, ma anche acerbe critiche, soprattutto da parte di alcuni critici che lo hanno visto come "[...] il vero esempio, dello scrittore istintivo, del 'primitivo' letterario", aggiungendo che nella fase baiana "le qualità native del romanziere salvano allo stesso tempo, le sue mancanze di scrittore e le sue carenze intellettuali";⁴⁷ (MARTINS, 1965, p. 278) o che hanno definito la sua letteratura come una "letteratura *best-seller*", accusandolo di populismo, di idealizzazione della miseria, di ripetitività nella tematica e di uso strategico del *candomblé* come mezzo per risolvere tutti i nodi problematici della narrazione, nonché di aver posto il lettore nella posizione di *voyeur* (GALVÃO, 1976, p. 13-22). A questa visione si contrappone però quella di Manzatto, che vede in questi termini il rapporto tra lo scrittore e i personaggi da lui creati:

⁴⁶ Per esempio *Gabriela, Cravo e Canela* (film per la regia di Bruno Barreto, 1983; telenovela diretta da W. Avancini, adattamento di W. G. Durst, 1975), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (film diretto da Bruno Barreto, 1976) *Tenda dos Milagres* (film diretto da Nelson Pereira dos Santos, 1977; miniserie diretta da P. A. Grisolli, M. Farias e I. Coqueiro, adattamento di A. Silva e R. Braga, 1985) e *Tieta do Agreste* (film per la regia di Carlos Diegues, 1996; telenovela di A. Silva, A. M. Moretzsohn, R. Linhares, diretta da R. Boury e L. F. Carvalho, direzione generale di P. Ubiratan, 1989). Per quanto riguarda la pubblicazione dei suoi libri, basti ricordare *Gabriela Cravo e Canela* (1958), con una prima edizione di 20.000 copie esaurita in due settimane e una vendita nel corso dell'anno di 50.000 esemplari; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) edito in 75.000 esemplari; e *Tocaia Grande* (1984) con una tiratura iniziale di 150.000 esemplari.

⁴⁷ "[...] o exemplo, mesmo, do escritor istintivo, do "primitivo" literário"; "as qualidades nativas do romancista salvam, ao mesmo tempo, as suas deficiências de escritor e as suas carências intelectuais".

[...] non si tratta di vederli come dei poveretti ai quali manca tutto o quasi tutto; non è una visione di chi ha pena di queste persone; è, piuttosto, una visione di chi le conosce dall'interno, di chi ha convissuto con loro e conosce i loro difetti, le loro imperfezioni e mancanze ma anche i loro valori.⁴⁸
(MANZATTO, 1994, p. 116)

Come si può vedere, quindi, sembra che Amado sia in grado di stimolare visioni e interpretazioni totalmente opposte, probabilmente per il fatto di prendere nettamente posizione quanto al suo impegno come scrittore e di raccontare realtà difficili dal punto di vista sociale che sono sempre ben situate dal punto di vista del tempo e dello spazio e, quindi, ben riconoscibili.

2.2 JORGE AMADO, IL CANDOMBLÉ E *TENDA DOS MILAGRES*.

Leggere i romanzi di Jorge Amado significa imbattersi, prima o poi e in modo più o meno significativo, nel candomblé, la religione afro-brasiliana degli *orixás*. Si tratta di una religione, ma non soltanto, se Reginaldo Prandi afferma che

[p]iù che una religione, il candomblé è stato una fonte importante nella formazione della cultura brasiliana e molti suoi elementi sono presenti nella letteratura, nel cinema, nel teatro e nella televisione, nella musica popolare brasiliana, nel circolo delle scuole di samba, nella cucina e anche in modelli estetici e consuetudini e valori che, dai **terreiros**, sono straripati nella cultura non religiosa.⁴⁹ (PRANDI, 2009, p. 47)

⁴⁸ “[...] não se trata de vê-los como coitados, a quem falta tudo ou quase tudo; não é uma visão de quem tem pena dessas pessoas; é, antes, uma visão de quem tem pena dessas pessoas; é, antes, uma visão de quem as conhece pelo interior, de quem conviveu com elas e que sabe de seus defeitos, de suas deficiências e carências, mas também de seus valores”.

⁴⁹ “Mais que uma religião, o candomblé tem sido uma fonte importante na formação da cultura brasileira, e muitos de seus elementos estão presentes na literatura, no cinema, no teatro e na televisão, na música popular brasileira, nos enredos de escolas de samba, na culinária e mesmo em padrões estéticos e hábitos e valores que, dos **terreiros**, extravasaram para a cultura não religiosa” (grassetto dell'autore).

Nei suoi romanzi lo scrittore baiano descrive scene di *candomblé* e i suoi personaggi sono indissolubilmente legati agli *orixás*, che ne vengono ad essere parte integrante. In *Tenda dos Milagres* le divinità sono presenti nella composizione del nome di alcuni personaggi, cosa che non lascia dubbi sull'importanza di tale elemento dal punto di vista dell'identità, del loro essere. Si possono portare come esempi la donna amata da Lídio Corró e segretamente anche da Pedro Archanjo (suo amico fraterno), che viene appunto indicata come Rosa di Oxalá (iniziata in Oxalá) e il nome rituale del protagonista, Ojuobá, ovvero "gli occhi di Xangô", un titolo "che rappresenta una specie di informatore della *mãe de santo* su ciò che accade nella città, un ambasciatore e difensore del *candomblé* nei confronti delle autorità al di fuori del *terreiro*".⁵⁰ (PRANDI, 2009, p. 48-49) È possibile individuare, nel romanzo, alcuni brani in cui Amado dice inequivocabilmente che il protagonista del suo romanzo è sì Pedro Archanjo, ma anche Ojuobá: "Fu Pedro Archanjo e Ojuobá allo stesso tempo. Non si divide in due, con ore fisse assegnate all'uno e all'altro, lo studioso e l'uomo. [...] Fu mastro Archanjo Ojuobá uno solo e intero" (AMADO, 2006, p. 195) e ancora:

Pedro Archanjo Ojuobá il lettore di libri e il buon conversatore, quello che parla e discute col professor Fraga Neto, e quello che bacia la mano di Pulquéria, la *iyalorixá*, due esseri diversi – forse il bianco e il nero? Non commetta questo errore, professore, uno solo. Mistura dei due, un unico mulatto.⁵¹ (AMADO, 2006, p. 273)

Il *candomblé* non rappresenta soltanto un elemento presente nell'opera di Amado (soprattutto dopo una prima fase), ma ricopre un

⁵⁰ "[...] que representa uma espécie de informante da *mãe de santo* sobre o que acontece na cidade, um embaixador e defensor do *candomblé* junto às autoridades da sociedade fora do *terreiro*".

⁵¹ "Foi Pedro Archanjo e Ojuobá ao mesmo tempo. Não se dividiu em dois, com hora marcada para um e outro, o sábio e o homem. [...] foi mestre Archanjo Ojuobá, um só e inteiro" (AMADO, 2001, p. 190) e "Pedro Archanjo Ojuobá, o leitor de livros e o bom de prosa, o que conversa e discute com o professor Fraga Neto e o que beija a mão de Pulquéria, a *iyalorixá*, dois seres diferentes, quem sabe o branco e o negro? Não se engane, professor, um só. Mistura dos dois, um mulato só" (AMADO, 2001, p. 269).

ruolo importante anche nella sua vita. Lo testimonia soprattutto l'ultimo ruolo (*obá* di Xangô) rivestito nella gerarchia di questa religione e le frequentazioni avute dallo scrittore. Si pensi all'amicizia con il fotografo Pierre Verger (a cui fu dato il nome di Fatumbi, indovino) e con l'artista Carybé (amico di lunga data), sostenitori attivi, come lui, del *candomblé* e impegnati nella conservazione e valorizzazione dello stesso. A tutti loro il *candomblé* ha regalato riconoscimenti attraverso gli incarichi onorifici che i *terreiros* solitamente riservano a protettori e amici importanti. Insieme al sociologo Roger Bastide, hanno contribuito significativamente alla conoscenza di questa realtà religiosa che, vale la pena ricordarlo, inizialmente era diffusa soprattutto nel Nordest del Brasile.

Da ragazzo lo scrittore riceve da *pai* Procópio (*pai de santo* presente in *Tenda dos Milagres*) il titolo di *ogã* (protettore) del *Terreiro* di Ogunjá (PRANDI, 2009, p. 47). Occupa in seguito una delle dodici sedie del consiglio degli *obás* (ministri che aiutano la sacerdotessa nell'amministrazione del tempio) di Xangô, nel *terreiro* Ilê Axé Opô Afonjá, dedicato a Xangô.⁵² (PRANDI, 2009, p. 48) Si tratta di titoli che rimangono per l'intera vita; Jorge Amado ne era molto orgoglioso e diceva di essere un *obá* prima che un letterato (PRANDI, 2009, p. 48).

Si intende, in questo paragrafo, analizzare l'importanza di *Tenda dos Milagres* come romanzo inserito nel contesto religioso di Bahia, testo permeato da tratti che si possono ricondurre all'identità baiana e quindi come possibile esempio di cultura come testo proposto dall'antropologia interpretativa. In quest'ottica si intende considerare anche l'altra faccia della medaglia, vale a dire che la traduzione del testo *Tenda dos Milagres* diventerebbe la traduzione della cultura baiana.

Il romanzo presenta una Bahia in cui uomini e divinità vivono uno accanto all'altro, in cui uomini e donne esperiscono un rapporto molto stretto con gli *orixás* ai quali vengono iniziati e le divinità hanno bisogno degli uomini e delle donne per essere nutriti, per danzare, per rivivere le proprie mitiche avventure, per prendere parte alla vita di tutti i giorni. Si potrebbe dire, in realtà, che la Bahia è il personaggio principale di *Tenda dos Milagres* anche se, ovviamente, il romanzo narra di Pedro Archanjo oltre che di altre figure a lui più o meno vicine; Bahia come personaggio principale, con i suoi problemi sociali e la sua religione sincretica.

⁵² Del significato dei termini che individuano le cariche che si possono assumere nel *candomblé* si parlerà più diffusamente nel capitolo dedicato all'analisi.

La realtà si mischia con la finzione, come si può vedere se si pensa a come sono nati i personaggi di Amado. Come dice Manzatto

[u]n'approssimazione come piace ad Amado, che unisce finzione e realtà, personaggi reali e personaggi immaginari e presentando il romanzo in modo che tutti sanno che è finzione dentro la verosimiglianza della vita quotidiana.⁵³ (MANZATTO, 1994, p. 122)

In molti casi, infatti, vi è un riferimento concreto alla realtà; in *Tenda dos Milagres* lo scrittore cita il *babalorixá* (capo del *terreiro*) Procópio Xavier, esistito realmente, da cui Amado, come si è già detto, ricevette il suo primo titolo nel candomblé, così come Mãe Senhora dell'Opô Afonjá, Olga de Alaketu, Dona Menininha do Gantois, Mãe Pulquéria, Camafeú de Oxossi, Eduardo de Iyexá; vengono citati *terreiros* reali, come l'Ilê Axé Opô Afonjá, il Terreiro de Alaketu, Casa Branca o l'Ilê Ogunjá, solo per ricordarne alcuni. Lo scrittore Manuel Querino è, secondo Prandi (2009, p. 49), una delle persone che hanno ispirato il personaggio di Pedro Archanjo e Manzatto aggiunge che lo stesso Amado parla di due modelli per Archanjo: Martiniano Eliseu de Bonfim, nato nella Bahia da schiavi, vissuto per qualche tempo in Africa, *babalaô* e uomo illustre, conoscitore di lingue, e Miguel Santana Oba Aré, personaggio molto importante della vita culturale di Bahia, entrambi realmente esistiti (AMADO, 1990, p. 24 e 67, apud MANZATTO, 1994, p. 151-52). Ciò che risulta interessante è che i personaggi di Amado siano, come egli stesso afferma, “la somma di molte creature che in un modo o nell'altro hanno fatto parte del mio quotidiano per un periodo di tempo”.⁵⁴ (AMADO, 2003, s. p.) Nel romanzo è presente anche la persecuzione di cui è stato oggetto il candomblé a Bahia fino al 1824 (dopo l'indipendenza del Brasile avvenuta nel 1822), quando la nuova Costituzione garantì la libertà di espressione anche a tutte le religioni diverse dalla cattolica, purché il luogo di culto non ostentasse simboli sulla facciata,⁵⁵ (FALDINI, 2009,

⁵³ “Uma aproximação bem ao gosto de Amado, juntando ficção e realidade, personagens reais e personagens imaginários, e pondo assim o romance, que todos sabem ser ficção, dentro da verossimilhança da vida cotidiana”.

⁵⁴ [...] a soma de muitas creatura que de uma ou de outra maneira foram meu quotidiano durante algum tempo”.

⁵⁵ In realtà anche in periodi successivi è stato perseguitato; solo col governo di Luiz Viana Filho (1967-1970), il candomblé è stato dichiarato folklore, per cui i

p. 23) nonché il problema del razzismo in generale che si ricollega al discorso religioso in quanto il candomblé era vissuto come religione degli schiavi africani, neri, considerati pertanto inferiori. Amado descrive, nella parte finale del romanzo, l'irruzione da parte della polizia, guidata dal delegato Pedrito Gordo, nel Terreiro dell'Ilê Ogunjá, dove il *pai de santo* Procópio aveva deciso di officiare la festa dell'*orixá* Oxóssi nonostante il divieto di praticare il candomblé. La descrizione dello scontro dipinge perfettamente un mondo in cui realtà, religione e mistero convivono tranquillamente: *orixás* che lottano contro i rappresentanti della legge, il più violento dei quali, Ze Alma Grande, con un passato religioso nel candomblé, diviene nuovamente Ogum (dio del ferro e della guerra, dei cammini e delle strade) e si scaglia contro il delegato, suo superiore. Pedrito Gordo è ispirato a Pedro Gordilho, un poliziotto famoso per aver perseguitato senza pietà i *terreiros* di candomblé. Il sincretizzarsi con la religione cattolica ha significato un modo di proteggersi, di poter continuare a esistere. Quanto ai personaggi di Amado, egli stesso fornisce un'indicazione interessante e precisa quando afferma

tutta questa gente, signora mia, questa vasta e drammatica umanità, questa popolazione romanzesca, sono andato a cercarla tra il popolo di Bahia, e come cornice del quadro, del pannello, della bacheca, non ho voluto altro paesaggio, altro caseggiato, altro mare se non quelli di Bahia. Non sono altro, signora, che un narratore di storie di questa terra, figlio di questa gente.⁵⁶ (AMADO, 2003, s. p.)

terreiros sono diventati entità protette sotto la tutela della Delegacia de Jogos e Costumes. Il 15 gennaio 1976 è stato emanato il Decreto n. 25095 che cancellava l'obbligo di richiedere alla polizia il permesso di aprire un *terreiro* (FALDINI, 2009, p. 34). Jorge Amado usa la storia di Pedro Archanjo per raccontare delle persecuzioni che continuarono in realtà anche negli anni '60 e oltre.

⁵⁶ *“Toda essa gente, senhora minha, essa vasta e dramática humanidade, essa população romanesca, eu a fui buscar entre o povo da Bahia, e para moldura do quadro, do painel, do mural, não quis outra paisagem, outro casario, outro mar senão os da Bahia. Nada sou, senhora, além de um contador de histórias dessa terra, filho dessa gente”.*

Il romanzo, come tutta l'opera di Amado, è situato in un tempo e in uno spazio reali,⁵⁷ anche se, in questo caso, si tratta di due momenti storicamente individuabili: quello della vita di Archanjo, dal 1868 al 1943, e quello dei festeggiamenti del suo centenario nel 1968. Gli anni della vita del protagonista servono per parlare dell'argomento principale del romanzo, il razzismo, in quanto epoca di persecuzione e repressione nei confronti dei negri (e del meticciato in generale), ma, “giocando con vari tempi nella narrazione, Amado allude anche all'epoca in cui il romanzo fu scritto: la fine degli anni '60, anche in Brasile, sono stati anni di persecuzione e repressione”.⁵⁸ (MANZATTO, 1994, p. 116) La struttura su cui poggia il romanzo si articola infatti su tre piani che costituiscono, si potrebbe affermare, tre storie interconnesse tra loro e che si alternano continuamente nel corso della narrazione senza interromperne l'unità: quella del poeta Fausto Pena, cui è stata commissionata una ricerca su Archanjo (1968); quella della commemorazione del centenario della nascita di Archanjo (1968); e la storia della vita del protagonista (1868-1943). *Tenda dos Milagres* è situato anche nello spazio, a Bahia, anzi a Salvador, la città più nera del Brasile (MANZATTO, 1994, p. 119-120 e nota 106), sia dal punto di vista della popolazione che culturale, in cui l'influenza della cultura nera è maggiormente percepibile nella cucina, nella musica, nella danza, nella religione, nel quotidiano; la città che, Amado lo sa bene, “ha qualcosa di speciale e ciò che succede là può non succedere in altri luoghi”⁵⁹ (MANZATTO, 1994, p. 120) o, come afferma lo stesso scrittore “[...] Bahia, dove avviene ogni mistura”.⁶⁰ (AMADO, 2006, p. 83)

Tenda dos Milagres è quindi il ritratto di un periodo storico in cui il candomblé doveva nascondersi ed è “un romanzo a favore della libertà e del diritto di tutti e contro il preconconcetto razziale e l'intolleranza

⁵⁷ Come dimostra il fatto che egli stesso abbia sempre datato con precisione i suoi romanzi (MANZATTO, 1994, p. 110) e come egli stesso affermò “Non ho mai desiderato altro che essere uno scrittore del mio tempo e del mio Paese” “*Nunca desejei senão ser um escritor de meu tempo e de meu País*” (AMADO, 1961, s. p.).

⁵⁸ “*Jogando, porém, com vários tempos na narração, Amado alude também à época em que o romance foi escrito: o final da década de 60, no Brasil, também foram anos de perseguição e de repressão*”.

⁵⁹ “[...] *tem algo de especial, e o que lá acontece pode não acontecer em outros lugares*”.

⁶⁰ “[...] *Bahia, onde a mistura se processa*”(AMADO, 2001, p. 74).

religiosa”,⁶¹ (PRANDI, 2009, p. 52) di qui l’importanza culturale di questo testo che ne ha determinato la scelta come oggetto di studio della presente ricerca. In *Tenda dos Milagres* Amado racconta di una religione sincretica in una Bahia sincretica dal punto di vista religioso, culturale e sociale, popolata, come afferma Prandi “da neri, mulatti e bianchi che si inginocchiano nelle chiese e nei *terreiros*, con la stessa devozione e totale sincerità”⁶² (PRANDI, 2009, p. 57) e il cui marchio fondamentale è la mescolanza (AMADO, 2003, s. p.). Una società in cui convivono povertà, lusso, colonnelli, prostitute, politici, ubriaconi, professori etc., in cui anche la cucina è un insieme di odori, colori, sapori mescolati tra loro e dedicati agli uomini e anche alle divinità. Il romanzo si potrebbe anche vedere quasi come un trattato etnografico nel quale vengono portate avanti, da parte del protagonista e di un professore, Nilo Argolo, due teorie opposte a riguardo del meticcio; il primo è il rappresentante dell’Università popolare del Pelourinho, il secondo, il professore, è il rappresentante della Facoltà di Medicina che si trova nel Terreiro de Jesus (anch’esso nel Pelourinho, centro storico della città), due centri del sapere in opposizione tra di loro, di diffusione della cultura popolare e del valore del meticcio il primo e di sapere scientifico e teorie razziste il secondo. Pedro Archanjo ha infatti una visione positiva dell’incrocio delle razze, che vede come ricchezza e risorsa fondamentale della società baiana, mentre il professore sostiene la teoria per la quale il meticcio porterebbe alla degenerazione. La stessa coppia centrale nel romanzo è formata da un baiano, Archanjo, e una scandinava, Kirsi, chiaro e scuro, incontro di culture, colori e realtà opposti, dai quali nascerà un bambino meticcio, appunto e come dice il protagonista: “nella fredda Suomi giocherà un bimbo fatto di sole e neve, color del bronzo, nella destra un paxorô: il re della Scandinavia”.⁶³ (AMADO, 2006, p. 106) Amado non si limita però a creare il suo meticcio e a inserirlo nel suo romanzo, nei suoi personaggi, ma mescola, come si è già evidenziato, anche realtà e finzione. Il professor Nilo Argolo sarebbe, in realtà, un riferimento esplicito a un medico e professore famoso della Escola de Medicina di Bahia, Raimundo Nina Rodrigues, che, all’inizio del XX secolo, credeva ancora in una visione

⁶¹ “[...] *um romance a favor da liberdade e do direito de todos, e contra o preconceito racial e a intolerância religiosa*”.

⁶² “[...] *por negros, mulatos e brancos que se ajoelham nas igrejas e dançam nos terreiros, com a mesma devoção e total sinceridade*”.

⁶³ “*Na fria Suomi brincarà um menino feito de sol e neve, cor de bronze, na mão direita um paxorô, o Rei da Escandinávia*” (AMADO, 2001, p. 98).

negativa dell'unione di razze diverse (MORITZ SCHWARCZ, 2009, p. 37). Pierre Verger, in un articolo del giornale *A Tarde*, del 29 agosto 1993, affermava di essere andato a Bahia dopo aver letto i romanzi di Jorge Amado e di avervi trovato ciò che era contenuto nei libri, vale a dire “questa coesistenza pacifica tra le religioni africane ed europee, il meticcio che tanto ha arricchito la sua opera”.⁶⁴ (VERGER, apud MORITZ SCHWARCZ, 2009, p. 43) Il meticcio culturale, sociale, religioso si ritiene possa quindi essere visto come la chiave di lettura dei romanzi di Amado e, in particolare, di *Tenda dos Milagres* per cui, in questa prospettiva, la religione assume, evidentemente, un ruolo di fondamentale importanza.⁶⁵

Visto che l'oggetto di studio della presente ricerca è la traduzione in italiano del lessico religioso contenuto nel romanzo, vale la pena, si ritiene, di soffermarsi sull'aspetto più specificamente linguistico. La lingua usata da Amado in *Tenda dos Milagres* è, in generale, la lingua del popolo, ovvero, come afferma Manzatto, la “lingua popolare del Brasile, proprio come è parlata dalle persone semplici del popolo. Egli rientra appieno nella tradizione del ‘romanzo del Nordest’”.⁶⁶ (MANZATTO, 1994, p. 125) Quello che qui interessa è che, anche in questo caso, si ritiene si possa parlare di un sincretismo o di un meticcio, questa volta linguistico; il portoghese popolare brasiliano, così come è parlato nelle strade, convive in totale armonia con parole che “appartengono all'antico portoghese parlato in Brasile o scritte secondo antiche regole ortografiche”⁶⁷ (MANZATTO, 1994, p. 127) e con la lingua del candomblé, la cui presenza all'interno del romanzo può essere definita massiccia. La lingua del candomblé presenta elementi yoruba (ma, a volte, anche fon, bantu) e altri che hanno assonanze con i

⁶⁴ “[...] *esta coexistência pacífica entre as religiões africanas e europeias, a mestiçagem que tanto enriqueceu sua obra*”. Zélia Gattai afferma che anche l'artista Carybé era approdato a Bahia dopo aver letto *Jubiabá*, per andare a vedere se la descrizione che Amado ne aveva fatto corrispondesse a verità o meno e vi rimase (GATTAI, 2002, s. p.).

⁶⁵ Salvador da Bahia è chiamata “Roma Negra” (BARBA, 2012, p. 151), ovvero “*Roma Negra*”.

⁶⁶ “[...] *língua popular do Brasil, tal qual ela é falada pela gente simples do povo. Ele está bem dentro da tradição do ‘romance nordestino’*”. Manzatto continua affermando che questo tipo di lingua è arrivato alla letteratura attraverso il “romanzo nordestino”, ma che era già presente nella letteratura *de cordel*, di cui Amado era ammiratore (MANZATTO, 1994, p. 125).

⁶⁷ “[...] *pertencem ao antigo português falado no Brasil ou que são escritas segundo antigas regras de ortografia*”.

termini africani, ma si sono deformati. Il lessico yoruba si è elaborato compiutamente all'inizio dell'800, quando con la conquista dei principali regni yoruba da parte degli inglesi, si incrementò la tratta di schiavi provenienti dai territori dell'attuale Nigeria. Tale lessico, già presente in parte a causa dei piccoli contingenti di schiavi yoruba giunti precedentemente, si è mescolato con quello di altre etnie africane presenti sul suolo brasiliano, creando così un vocabolario dalle caratteristiche sincretiche.⁶⁸ In altri casi, infine, è stata fatta una traduzione letterale, come nel caso di padre-di-santo, *pai-de-santo*, che è la traduzione di *babalorixá*, dallo yoruba “babalòrisá” (“baba” – *pai*, *chefe* ovvero padre, capo; “oló” – *dono*, *possuidor* ovvero possessore; “òrisá” – *deus*, *santo* ovvero divinità) (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 59-60). Amado ha esperienza diretta di questo universo linguistico (si è già detto che egli era *obá* del Terreiro dell'Axé Opô Afonjá) e lo ripropone nel romanzo; porta così al di fuori del *terreiro* un linguaggio tecnico, difficile da proporre a un pubblico vasto e esterno al *candomblé*, rendendolo popolare. Ciò che è importante specificare è che

[...] Amado usa, nei suoi romanzi, e anche in *Tenda dos Milagres*, termini legati esclusivamente al *candomblé* di Bahia. Come conseguenza di ciò, egli inserisce nel corpo della narrazione, senza rottura di ritmo, trascrizioni di espressioni e anche frasi in iorubá, la lingua africana che continua ad essere usata attualmente nel culto degli *orixás* nel *candomblé* a Bahia.⁶⁹ (MANZATTO, 1994, p. 128)

È interessante la definizione che lo stesso Amado dà in *Santa Barbara dei fulmini*, “yoruba, il latino dei *candomblé*”.⁷⁰ (AMADO, 2008, p. 344) Probabilmente l'autore ha anche scelto di utilizzare, a volte, termini ed espressioni diversi da quelli del linguaggio interno al *terreiro* in quanto maggiormente comprensibili da tutti; si spiegherebbero così alcune varianti ortografiche diverse o, per esempio,

⁶⁸ Da conversazioni con la Professoressa Faldini.

⁶⁹ “[...] Amado usa em seus romances, e em *Tenda dos Milagres também*, termos ligados exclusivamente ao *candomblé* da Bahia. E, como continuação disso, ele insere no corpo da narração, sem quebra de ritmo, transcrições de expressões e mesmo frases em iorubá, a língua africana que continua servindo ao culto dos *orixás* do *candomblé* na Bahia atualmente”:

⁷⁰ “[...] ioruba, latim dos *candomblés*” (AMADO, 1988, p. 394).

l'uso di *povo-de-terreiro* o *gente-de-santo* al posto del sintagma *povo-de-santo* comunemente usato nei santuari di candomblé (FALDINI, 2009). L'elemento linguistico rende il romanzo ricco dal punto di vista culturale, ma anche difficile dal punto di vista della traduzione, come si evidenzierà nella parte dedicata all'analisi.

2.3 ARRIVO DELL'OPERA DI JORGE AMADO IN ITALIA: IN QUALE CONTESTO? RIEMPIMENTO DI UNA LACUNA O RICONOSCIMENTO?

Jorge Amado arriva in Italia nel 1949 con l'opera *Terre del Finimondo* (*Terras do Sem-Fim*), il secondo romanzo della serie nota come “ciclo del cacao”, tradotta da Mario da Silva per la Bompiani di Milano e diventa da subito una presenza costante nella nostra editoria, come dimostreranno le traduzioni che, regolarmente, da lì in avanti, continueranno ad apparire negli scaffali delle librerie italiane. La casa editrice Bompiani pubblica anche *Frutti d'oro* di Amado (traduzione di *São Jorge dos Ilhéus* a cura di Luigi Panarese) nel 1957. Si tratta, in questo caso, ma anche nel caso di altre traduzioni di opere di Jorge Amado, di case editrici importanti, non di case editrici minori che, a volte, possono testimoniare il gusto di un pubblico di nicchia, basti pensare alla casa editrice Einaudi, che pubblica, nel 1952, *Jubiabá* (traduzione di Dario Puccini e Elio Califano). In questi anni vengono pubblicati anche *I banditi del porto* (traduzione di *Capitães da Areia* a cura di Dario Puccini) e *Il cammino della speranza* (traduzione di *Seara Vermelha* a cura di Tullio Seppilli) rispettivamente nel 1952 e 1954 da Edizioni di Cultura Sociale e *Mare di morte* (traduzione di *Mar morto* a cura di Liliana Bonacini Seppilli) nel 1958 da Editori Riuniti.

Giulia Lanciani, in un articolo intitolato “Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani” (1995, p. 203-24) che ricostruisce una bibliografia di quanto di letteratura brasiliana è stato tradotto in italiano (fino al 1993), evidenzia un andamento delle traduzioni rappresentabile graficamente attraverso una linea piatta che presenta, sporadicamente, modesti picchi legati al nome di Jorge Amado, da lei definito “in assoluto il più tradotto autore del Brasile” (LANCIANI, 1995, p. 204). La studiosa in lusitanistica in Italia afferma che “il limitato interesse che la cultura brasiliana riscuote fra noi è testimoniato certo dalla frammentarietà e soprattutto dalla recenziorità con cui gli studi di brasilianistica hanno

attecchito nelle nostre università”⁷¹ e allo stereotipo, “alimentato da una pubblicistica deteriore” (LANCIANI, 1995, p. 203) del Brasile inteso soltanto come folklore, problemi politici e problemi sociali. L’andamento della linea di cui sopra, risultante dal numero e dalla frequenza di traduzioni pubblicate in Italia, ha però, come si è già evidenziato, un andamento altalenante, con un’alternanza di picchi, dovuti non soltanto alla pubblicazione di opere di Amado, ma a momenti particolari della nostra storia in cui l’interesse per la letteratura brasiliana diventa più vivo.⁷² L’interesse cresce a partire dagli anni ‘50, periodo al quale risale la prima traduzione di Amado (in realtà 1949) e in cui, delle 18 pubblicazioni di opere brasiliane, cinque sono dello stesso autore (PIZZOLO TORQUATO, 2007, p. 382). A questo proposito Ricciardi afferma che proprio dagli anni ‘50 e in particolare dagli anni ‘60 si è cominciato a conoscere, in Italia, un Brasile “sfaccettato e multicolore”, sulla scia di un grande interesse verso “tutto quello che era e significava l’America Latina: un vero laboratorio politico, un vero laboratorio letterario” (RICCIARDI, 2006, Presentazione). Carolina Pizzolo Torquato (2007, p. 381-93) riprende l’idea di oscillazione nell’andamento della pubblicazione di opere brasiliane in Italia, ma principalmente fino agli anni ‘60, mentre parla di una sostanziale regolarità a partire dagli anni ‘70 fino al 1996, anno a cui arriva il suo studio. Jorge Amado rimane, comunque, la presenza più significativa, dal momento che, negli anni ‘80, per esempio, 11 delle 45 pubblicazioni riguardano le sue opere. Ricciardi, nella sua pubblicazione “Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana” (2006, p. 17), riporta la lista delle opere di Amado tradotte fino al 2005 (anno a cui arriva il catalogo) elencandone altre 9 e dicendo, a proposito dello scrittore baiano, che è “l’autore brasiliano per eccellenza, che ha

⁷¹ Che Giovanni Ricciardi (2006, Presentazione) definisce però in progressiva estensione.

⁷² Se da una parte si può parlare della mancanza di un progetto culturale organico per quanto riguarda la traduzione della letteratura brasiliana, dall’altra è doveroso parlare di un impegno da parte di grandi case editrici quali Einaudi, Garzanti e Feltrinelli nel portare i lettori italiani a entrare in contatto anche con altri autori considerati impegnativi ad esempio come Guimarães Rosa prima e Clarice Lispector più recentemente, per quanto concerne la narrativa, e Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda per la saggistica, per esempio (LANCIANI, 1995, p. 205).

affascinato migliaia di lettori con i suoi eroi drammatici prima e con la grazia delle sue donne, poi [...]”.⁷³ (2006, Presentazione)

⁷³ Risulta interessante, si ritiene, continuare a fornire l’elenco delle traduzioni di opere di Jorge Amado partendo proprio dagli anni ’60 visto che quelle relative agli anni ’50 sono state già indicate. Vengono pubblicate le seguenti traduzioni: *Gabriella garofano e cannella* (*Gabriela, Cravo e Canela*) nel 1962, *I vecchi marinai* (*Os Velhos Marinheiros*) nel 1963, *Teresa Batista stanca di guerra* (*Tereza Batista Cansada de Guerra*) nel 1975, *Dona Flor e i suoi due mariti* (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*) nel 1977, *La bottega dei miracoli* (*Tenda dos Milagres*) nel 1978, *Vita e miracoli di Tieta d’Agreste* (*Tieta do Agreste*) nel 1979, *Due storie del porto di Bahia* (*A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua e Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso*) e *Il gatto e la rondine – Una storia d’amore* (*O gato Malhado e a Andorinha Sinhá*) nel 1980, *I guardiani della notte* (*Os pastores da noite*) nel 1982, *Alte uniformi e camicie da notte* (*Farda, Fardão, Camisola de Dormir*) nel 1983, *Cacao* (*Cacau*) e *Il paese del Carnevale* (*O País do Carnaval*) nel 1984, *Sudore* (*Suor*) e *Tocaia Grande: la faccia oscura* (*Tocaia Grande: a Face Obscura*) nel 1985, *Messe di sangue* (*Seara Vermelha*) nel 1987, *Capitani della spiaggia* (*Capitães da Areia*) nel 1988, *Santa Barbara dei fulmini. Una storia di stregoneria* (*O Sumiço da Santa. Uma História de Feitiçaria*) nel 1989, *Bahia* (*Bahia de Todos os Santos*) e *Il ragazzo di Bahia* (*O Menino Grapiúma*) nel 1992, *Navigazione di cabotaggio. Appunti per un libro di memorie che non scriverò mai* (*Navegação de Cabotagem. Apontamentos para um Livro de Memórias que jamais escreverei*) nel 1994, *I turchi alla scoperta dell’America* (*A descoberta da América pelos turcos. Os esponsais de Adma*) nel 1995, *La palla innamorata* (*A bola e o goleiro*) nel 1997, *Tempi difficili* (*Os Subterrâneos da liberdade. I. Os ásperos tempos*) nel 1998, *I padroni della terra* (*São Jorge dos Ilhéus*) nel 1999, *Agonia della notte* (*Os Subterrâneos da liberdade. II. Agonia da noite*) nel 2001, *La luce in fondo al tunnel* (*Os Subterrâneos da liberdade. III. A luz no túnel*) e *La doppia morte di Quincas l’Acquaiolo* (*A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*) nel 2002, *Il miracolo degli uccelli* (*O milagre dos pássaros*) nel 2003 e *In giro per le Americhe* (*A ronda das Américas*) nel 2004. Per stilare la lista delle traduzioni si è fatto riferimento a Lanciani (1995, p. 210-22) e a Ricciardi (2006, p. 15-17). Vale la pena di segnalare che Lanciani inserisce nell’elenco anche la ristampa di *Mare di morte* avvenuta nel 1985 e la traduzione di *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá – Uma História de Amor*, dal titolo *Gatto tigrato e miss Rondinella* in quanto a cura di una traduttrice diversa nel 1991, mentre Ricciardi riporta una seconda traduzione di *Cacau* nel 1998 anch’essa ad opera di una traduttrice diversa rispetto a quella precedente. Da segnalare *Sudore* (*Suor*) nel 1999, traduzione non presente nell’elenco proposto da Ricciardi. Tali informazioni non sono state inserite nell’elenco in quanto lo scopo era quello di indicare quali opere di Amado fossero state tradotte in italiano fino al 2005, anno a cui arriva lo studio di Ricciardi.

È dunque interessante provare a indagare i motivi per cui l'opera di questo scrittore sia stata accolta con tanto entusiasmo e si ritiene che, per poterlo fare, si debba preliminarmente guardare al panorama letterario in cui la proposta-Amado è andata a inserirsi, facendo riferimento all'ideale grafico che registra momenti di incremento nell'interesse per la letteratura brasiliana in determinati momenti storici.

In questo paragrafo si intende riflettere su una possibile ragione che possa spiegare il successo che Amado ha avuto in Italia a partire dalla prima traduzione della sua opera e anche su alcuni punti di contatto, tematici e stilistico-tecnici che hanno portato il pubblico italiano a riconoscere e accettare lo scrittore brasiliano, già che, come afferma George Steiner

[o]gni atto di ricezione, nel linguaggio, nell'arte e nella musica, è un atto comparativo. La cognizione è un riconoscimento [...] Cerchiamo di capire, "situare" l'oggetto che abbiamo di fronte a noi [...] dandogli un contesto di un tipo che possiamo conoscere. [...] Nel processo di percezione e reazione per rendere qualcosa intelligibile non esiste innocenza assoluta [...]. L'interpretazione [...] proviene da una camera di echi dove risuonano i presupposti storici, sociali e tecnici che comunicano il riconoscimento. [...] In questo processo dinamico chiamato "ermeneutica" [...] la comparazione è implicita.⁷⁴ (STEINER, 2001, p. 151)

Come sostiene Itamar Even-Zohar (1995, p. 232), diverse sono le ragioni per cui una letteratura (in questo caso brasiliana e molto regionale) viene accolta in un sistema letterario di lingua differente. Una di queste è l'ipotesi dell'esistenza di un "vuoto", magari anche da intendersi come vuoto tematico o momento di crisi.

⁷⁴“*Todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música, é um ato comparativo. A cognição é um reconhecimento [...] Procuramos entender, “situar” o objeto que temos diante de nós [...] dando-lhe um contexto de forma a podermos conhecê-la. [...] No processo de percepção e reação para tornarmos algo inteligível inexiste a inocência absoluta [...]. A interpretação [...] advêm de uma câmara de ecos onde ressoam os pressupostos históricos, sociais e técnicos que informam o reconhecimento. [...] Nesse processo dinâmico chamado “hermenêutica” [...] a comparação está implícita*”.

Gideon Toury (1995a) parla, invece, di un trasferimento (transfer) che parte da un'entità semiotica appartenente a un sistema e che porta alla costituzione di una nuova entità semiotica in un sistema differente. Ovviamente l'entità di arrivo sarà diversa da quella di partenza, anche soltanto perché appartengono a due sistemi diversi costruiti a partire da codici differenti (primari e/o secondari). Per poter individuare un'operazione di transfer “è necessario che le due entità *abbiano qualcosa in comune*: quest'ultimo elemento sarebbe ciò che viene, di fatto, ad essere trasferito oltre i confini del sistema semiotico”.⁷⁵ (TOURY, 1995a, p. 105) Avere qualcosa in comune sarebbe quindi un requisito necessario, ma anche sufficiente?

Tenendo presente le parole di Steiner:

[p]er quale motivo determinati autori, determinate opere e movimenti letterari “effettuano un passaggio” (come dicono i francesi) mentre altri rimangono indissolubilmente legati alle loro culture di origine? [...] Non vi sono spiegazioni disponibili per tutto questo.⁷⁶ (STEINER, 2001, p. 160-61)

Si cercherà quindi, in qualche modo, di individuare un terreno favorevole che abbia agevolato l'arrivo dell'opera di Amado in Italia.

Gli anni in questione, gli anni '50, sono quelli dell'affermazione del cosiddetto neorealismo, un movimento creativo, o, meglio, un'attitudine di scrittura che ha avuto vita breve, che però è stato denso di produzioni interessanti, soprattutto nell'ambito del romanzo. Difficile fornire una precisa data di inizio del neorealismo, mentre risulta più facile indicarne la fine (o la morte, come dice Pier Paolo Pasolini nell'epistola in versi *In morte del neorealismo*, letta a Roma il 27 giugno del 1960 durante il premio Strega), che coincide con la pubblicazione di *Metello* (1955) di Vasco Pratolini e la successiva, accessissima polemica che su quest'opera si riversa.

Il termine neorealismo viene usato per la prima volta nel 1942 dal montatore Mario Serandrei, che parla di “cinema realistico” riferendosi a *Ossessione* di Luchino Visconti. Da quel momento, tuttavia, il termine

⁷⁵ Corsivo dell'autore.

⁷⁶ “*Por que motivo determinados autores, determinadas obras e movimentos literários “têm passagem” (como dizem os franceses) enquanto outros permanecem inarredavelmente adstritos a suas culturas de origem? [...] Não há explicações disponíveis para tudo isso*”.

inizia a essere usato anche in ambito letterario (BERTONI, 2000, p. 292, nota 39).

Il neorealismo nasce per l'esigenza sentita dagli scrittori, durante e all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, di parlare di quell'esperienza così devastante, di non rimanere chiusi, ripiegati in se stessi, ma di portare agli altri quel mondo, raccontandone la realtà. È, come dice Elio Vittorini, l'esigenza di un rapporto stretto con la società in cui si vive, dando conto di un'esperienza collettiva di cui lo scrittore sia portatore spontaneo, nel senso di un impegno profondo. Lo stesso atteggiamento si può riscontrare in Amado. Candido (1976, p. 124-25), parlando di lui e di altri autori, evidenzia un "andare al popolo" ("*ida ao povo*") che si ritrova nello slogan usato dallo scrittore baiano quando si candida a deputato federale per il Partito Comunista Brasiliano di San Paolo, "Romanziere 'del popolo'" (*Romancista 'do povo'*) (FREITAS ROSSI, 2009, p. 22). In realtà egli afferma che "il mio unico compromesso dai miei inizi [*come scrittore*] a oggi, e, spero, certamente fino all'ultima riga che scriverò, è stato con il popolo, con il Brasile e con il futuro".⁷⁷ (AMADO, 1961, s. p.)

E Italo Calvino nella celebre prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1964, riflettendo sulla sua generazione, così definisce questo periodo:

[l]'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria. [...] la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica

⁷⁷ L'inciso in corsivo nella citazione tradotta in italiano è della sottoscritta; "*meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e espero, certamente até a última linha que venha a escrever tem sido com o povo, com o Brasil e com o futuro*".

e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere. [...] tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che per noi era il mondo.⁷⁸ (CALVINO, 1964, Prefazione)

Giaime Pintor, nella lettera scritta al fratello prima di partire per la spedizione in cui avrebbe trovato la morte (novembre 1943) affermò la necessità, per gli intellettuali, di “trasferire la loro esperienza sul terreno dell’utilità comune prendendo il proprio posto in una organizzazione di combattimento”.⁷⁹ A molti intellettuali la guerra, nella sua tragica progressione, aprì gli occhi dimostrando che il fascismo non era un momento transitorio, un fenomeno trascurabile del quale potersi dimenticare o soltanto disinteressare, aprì gli occhi ai molti che avevano creduto di poterne rimanere fuori, chiusi in un mondo letterario altro, di pochi e rivolto a pochi. Per lo scrittore neorealista la scrittura e la cultura, in sostanza, non possono sostituire la partecipazione, l’essere attivi e impegnati. Occorre, piuttosto, per lui, rompere il silenzio e l’isolamento, partecipare con impegno e cercare di arrivare a una “nuova cultura”, come afferma esplicitamente Vittorini nel *Politecnico*, rivista molto importante di questi anni nella quale compare l’antologia *Americana* (1941) dello stesso autore; una cultura, cioè, che sappia prevenire invece di consolare, aiutando a eliminare sfruttamento e schiavitù (VITTORINI, 1945, apud BERTACCHINI, 1979, p.193); un’attività culturale che sia sempre, comunque, ricerca della verità e non mera trasmissione di una verità (VITTORINI, 1945, apud BERTACCHINI, 1979, p.193). Tutto questo, vittoriniano, in opposizione allo zdanovismo e al realismo socialista che mirava invece a consegnare ai lettori un modello, con un eroe rappresentante dell’ideologia.

Gli scrittori neorealisti affermano insomma che non si può più essere letterati-letterati, perché è finito il tempo della ricerca formale, dell’estetismo, della prosa d’arte della *Ronda*,⁸⁰ del ritiro nella torre d’avorio lontana dalla realtà e chiusa nella sua atmosfera di ricercatezza

⁷⁸ Corsivo dell’autore.

⁷⁹ Lettera al fratello. Disponibile su <<http://www.8settembre.it/testimonianze/Giaime1.asp>>. Accesso effettuato il 30 novembre 2012.

⁸⁰ Rivista fondata nel 1919.

e di sperimentazione linguistica. La necessità è ora quella opposta, del comunicare, l'impegno è quello del letterato-ideologo. Come afferma Salvatore Quasimodo quella difficoltà, quella solitudine tipiche dell'ermetismo che pure aveva sperimentato, lasciano il posto a una disperazione che non ammette più questa distanza dalla vita.⁸¹

L'impegno, ancora, anche allargando lo spettro dell'analisi al di là delle Alpi, è quello di cui parla Jean-Paul Sartre nella presentazione contenuta nel primo numero di *Les temps modernes* (testo che fu pubblicato da Vittorini sul *Politecnico* nel gennaio del 1946). L'impegno presuppone un nuovo modo di porsi di fronte alla vita e all'arte. Nuovo, in Italia, rispetto a quello teorizzato dai rondisti, dagli ermetici e, in generale, da tutti i formalisti. Lo scrittore, per Sartre, non ha alcun mezzo di evadere dalla sua epoca, egli si auspica perciò che l'abbracci strettamente dal momento che essa è la sua unica possibilità; è fatta per lui, e lo scrittore è fatto per la sua epoca. Questo, in fondo, è l'*engagement* di cui parla il rappresentante più illustre dell'esistenzialismo, atteggiamento morale che riesce a cogliere a pieno il senso di crisi e di disagio che l'uomo moderno sente nei confronti del mondo in cui vive, una sorta di angoscia esistenziale che possiamo ritrovare in alcune poesie di Eugenio Montale; ma questa cultura ha anche un aspetto meno nichilista e più laico e positivo, che vede nella consapevolezza da parte dell'uomo della propria finitudine la garanzia della propria libertà. Nella sua *Introduzione all'esistenzialismo* (1942), Nicola Abbagnano ribadisce la storicità dell'arte e la riconduce alla solidarietà dell'esistenza tra gli uomini: "il riconoscimento del passato è la costituzione di una tradizione nella quale si forma e vive una comunità di uomini solidali fra loro" (ABBAGNANO, 1948, p.207). L'impegno, per questi intellettuali "nuovi" che credono in un mandato socio-politico dello scrittore, è una scelta di vita, una visione del mondo e un compito da svolgere (PETRONIO, 2000, p. 26).

Questo tipo di atteggiamento, di consapevolezza nei confronti del proprio ruolo, si ritrova anche in Amado. Stegagno Picchio afferma infatti che

[...] il romanzo di Jorge Amado obbedisce sempre, almeno nella sua prima fase, a una precisa intenzionalità politica e sociale. La sua è una letteratura partecipante, programmaticamente impegnata, in cui realismo e romanticismo,

⁸¹Si veda *Alle fronde dei salici*, da *Giorno dopo giorno* (1947).

umanitarismo e denuncia si fondono al servizio di un'idea. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 487)

Per Amado, infatti lo scrittore, “per il dono che possiede di commuovere e influenzare gli uomini, per la sua particolare sensibilità più acuta del normale, deve essere colui che, per primo, vede i problemi e li espone ed esige una soluzione per essi”.⁸² (AMADO, 1961, s. p.)

Potremmo dunque già individuare in questa esigenza di impegno da parte dello scrittore quel terreno comune evidenziato da Toury, necessario affinché avvenga il trasferimento, ciò che rende Amado “estremamente esportabile nella sua problematica sociale” (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 487). La politica ha un ruolo decisivo anche nella vita e nella produzione di Jorge Amado; le prime opere sono fortemente influenzate dall'ideologia marxista e dall'impegno politico che lo vede militare nella sinistra e lo porta a essere eletto deputato del Partito comunista. Lo stesso impegno politico che si riconosce come elemento ispiratore nei primi romanzi gli costa il carcere (nel 1936, 1937 e 1945), il confino a Salvador nel 1942 e l'esilio volontario a Parigi nel 1948. Si è già detto che Amado è uno scrittore del popolo e per il popolo, che individua chiaramente in questa sua condizione, in questo suo vivere da dentro quella realtà che descrive nei suoi romanzi, una *conditio sine qua non* per il proprio scrivere. Egli afferma, infatti che

[s]olo la conoscenza vissuta, la conoscenza da dentro a fuori, ciò che non è appreso nei libri e neanche con la fredda osservazione del giornalista dal fiuto infallibile, solo quella conoscenza che si vive giorno per giorno, minuto per minuto, nel giusto e nell'errore, nell'allegria e nella tristezza, nella disperazione e nella speranza, nella lotta e nel dolore, nella risata e nel pianto, nel momento della nascita e nel momento della morte – solo questa conoscenza rende possibile la creazione, come si può pensare di ricreare la vita per sentito dire?⁸³ (AMADO, 2003, s. p.)

⁸² “[...] *pelo dom que possui de comover e influir sobre os homens, por sua particular sensibilidade mais aguda que a normal, deve ser aquele que primeiro vê os problemas e os expõe e para eles exige solução*”.

⁸³ “*Só o conhecimento vivido, o conhecimento de dentro para fora, aquele que não é aprendido nos livros nem na fria observação do repórter de faro infalível, só aquele conhecimento que se viveu dia a dia, minuto a minuto, no erro e no*

Questo è, secondo Antonio Manzatto, “il fondamento del suo realismo” (*o fondamento de seu realismo*) (MANZATTO, 1994, p. 114).

Nel dopoguerra, con il recupero in Italia della libertà di espressione, vi è una grande voglia, anzi, si potrebbe dire, un'esigenza insopprimibile di parlare, di raccontare; non è più vietato riunirsi e scambiarsi opinioni, insomma, pensarla diversamente, confrontarsi. Ci sono tante persone che chiedono, desiderano sapere cosa sia successo, desiderano ascoltare i racconti di quegli anni che ormai, fortunatamente, appartengono al passato, ma che sono ancora tanto straziatamente vivi nella memoria. E ci sono uomini e donne fuoriusciti dal triplice orrore del Ventennio fascista, della guerra e della (non mai dichiarata ma dolorosa) guerra civile che desiderano capire, un pubblico che chiede

non preziose distillazioni verbali ma storie che lo interessassero e lo coinvolgessero, vicende e personaggi in cui si potesse veder rispecchiato, parole che parlassero per lui, dicendo cose che avrebbe voluto ma non sapeva dire. (PETRONIO, 2000, p. 16)

Le case editrici non sostenute o censurate dal fascismo (Einaudi, Laterza) ricominciano a potersi esprimere liberamente e a fare scelte editoriali autonome che permettono di pubblicare autori che durante la dittatura erano stati giocoforza dimenticati. In questa atmosfera di libertà e rinnovata possibilità di esplorare qualunque indirizzo o posizione politica nascono nuove case editrici, portatrici di valori e visioni del mondo alternativi.

Fondamentale, in un breve giro d'anni, l'affermazione di discipline osteggiate dal fascismo, dall'idealismo crociano e gentiliano e dalla Chiesa: l'esistenzialismo, l'etnologia, la pedagogia attiva, la linguistica, la psicanalisi si aprono finalmente a nuovi punti di vista.

C'è un legame profondo tra arte, letteratura, cinema e storia. Ora più che mai chi fa arte non riesce a prescindere dalla storia, che in questo momento significa la guerra, la Resistenza,⁸⁴ vissute o soltanto

acerto, na alegria e na tristeza, no desespero e na esperança, na luta e na dor, na gargalhada e no choro, na hora de nascer e na hora de morrer – só esse conhecimento possibilita a criação. Como pensar em recriar a vida por ouvir dizer?”.

⁸⁴ Si vedano, per esempio, le opere di Beppe Fenoglio e *Uomini e no* di Vittorini.

osservate, ma comunque sperimentate, sentite e sempre generatrici di una nuova consapevolezza, di una presa di coscienza di ciò che questo periodo ha significato. Il neorealismo esprime questa spinta verso la realtà, nella letteratura, nelle arti come nel cinema. Un'interdisciplinarietà che si trova anche nella letteratura brasiliana alla quale appartiene Amado; parlando del romanzo del Nordest Stegagno Picchio afferma, di fatto, che

[...] sarà questa una tradizione di fedeltà alla terra e ai problemi dell'uomo sentiti interdisciplinariamente, ma in una dimensione in cui letteratura e arti visive, politica e urbanistica, arte culinaria e magia, musica e artigianato si faranno tutti singolarmente e collettivamente branca di azione sociale e strumento di interpretazione sociologica. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 476)

Per quanto riguarda la letteratura non si può parlare di una scuola (mentre è più facile farlo per l'arte e il cinema). In effetti, non esiste un luogo nel quale gli autori che abbracciarono questo modo di scrivere, questa esigenza di raccontare, non più sotto forma di cronaca ma come storia vissuta, si incontrassero per discutere (come al caffè Giubbe Rosse di Firenze per gli ermetici o come la Palermo del Gruppo 63) e tuttavia si può parlare di un sentire comune, di una condivisione di temi e di obiettivi da realizzare come intellettuali che si spendono, appunto, nell'idea di prendere parte a qualcosa, di impegnarsi in un compito.

Per l'arte invece, come per il cinema, la situazione è più organica, tanto che, nel marzo del 1946 un gruppo di artisti figurativi⁸⁵ lancia un *Manifesto per un'arte nuova* che contiene parole e concetti assai vicini a quelli dei narratori e poeti che abbracciano il neorealismo: “dipingere e scolpire” – proclamano quegli artisti – “è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, e in un luogo e in un tempo determinato, realtà che è contemporaneità e che nel suo susseguirsi è storia”. L'anno seguente undici artisti,⁸⁶ i maggiori del tempo, lanciano un altro

⁸⁵ Giuseppe Ajmone, Rinaldo Bergolli, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova. Il manifesto è noto anche con il nome *Oltre Guernica*.

⁸⁶ Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo Leonardi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Alberto Viani.

manifesto proclamando anch'essi: "l'arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa, che degli uomini non può fare a meno" (PETRONIO, 2000, p. 21).

La definizione viene accettata totalmente nel cinema, anche perché, come si è già detto, il termine neorealismo era nato tra gli anni '20 e gli anni '30 proprio nell'ambiente dei cineasti. In questo caso possiamo parlare di scuola, probabilmente, con registi come Giuseppe De Santis, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Visconti, il primo Federico Fellini, Alessandro Blasetti e Cesare Zavattini, il maestro del cinema neorealista, e con una produzione di film che sono diventati ormai dei classici, anche se allora non ebbero grande successo di pubblico: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Il mulino del Po* (1949), *Riso amaro* (1949), *Napoli milionaria* (1950), *Sciuscià* (1946), *Ossessione* (1943), *Miracolo a Milano* (1951), solo per citarne alcuni. Quello dato in immagine è un mondo di uomini qualunque, operai, poveracci, bambini, prostitute, mondine, colti nella propria quotidianità, fatta, spesso, di povertà, di necessità, di lavoro, ma sempre visti nella loro coralità.

I personaggi delle opere letterarie e cinematografiche oggetto della narrazione neorealista italiana non sono molto diversi da quelli dei romanzi di Amado; a questo proposito vale la pena ricordare che

[a]nni novanta ... Jorge Amado è unanimemente e lusinghieriamente consacrato dalla grande stampa, in modo cristallizzato e naturalizzato, come 'romanziera di puttane e vagabondi' [...] egli si appropria di tale definizione, trasformandola, imprimendole un significato positivo.⁸⁷
(PALAMARTCHUK, p. 334)

Si può quindi stabilire un parallelo tra le opere italiane e quelle di Jorge Amado, il cui sguardo si posa sul popolo, sulla gente che vive un quotidiano fatto spesso di strada e di espedienti e che rappresenta una comunità fatta di persone comuni, che interagiscono e condividono esperienze, momenti positivi e negativi.

La coralità è un elemento comune anche agli scrittori del neorealismo, basti pensare a Pratolini e alle sue opere prima dedicate

⁸⁷ "Anos noventa ... Jorge Amado é unânime e elogiosamente consagrado pela grande imprensa, de forma cristalizada e naturalizada, como 'romancista de putas e vagabundos' [...] ele apropria-se de tal definição, transformando-a, imprimindo-lhe um sentido positivo"

alla vita di un quartiere di Firenze, *Il quartiere* (1945), *Cronaca familiare* (1947), *Cronache di poveri amanti* (1947) e poi, sempre a Firenze, alla storia del movimento operaio, con *Metello* (1955); a Fenoglio, per il quale la lotta partigiana diventa *Una questione privata* (1963), esperienza concentrata su un personaggio unico e i suoi problemi personali, proiettata però sul palcoscenico della Resistenza delle Langhe piemontesi; le vicende di un uomo che diventano un tutt'uno con quelle di un intero paese, come ne *Le terre del Sacramento* (1950) di Francesco Jovine, la Sicilia di Vitaliano Brancati, la Napoli dei vicoli; Alberto Moravia che passa dal raccontare i vizi e l'indifferenza di una famiglia borghese al dipingere le vicende del popolino romano nei suoi *Racconti romani* (1959).

Se vi è una massa che chiede racconti, e vuole leggere la propria storia nelle opere, da parte degli scrittori si avverte l'esigenza di coralità, si tenta di cogliere l'uomo vero o possibile nella sua vita e nella sua lotta quotidiana, inserito in un contesto tipico e circondato da uomini tipici (come insegnò in seguito, mirabilmente, Georg Lukács).

Nel neorealismo la storia entra tematicamente nella letteratura, come dice Lidia de Federicis (1998, p. 6) che continua parlando di letteratura come racconto, e di storia come racconto, appoggiandosi a quanto teorizzato da Alberto Asor Rosa nel suo libro *La sinistra alla prova* (1996), dove la narrazione storica è definita "racconto cronologicamente orientato degli avvenimenti accaduti ai tempi nostri" (ASOR ROSA, 1996, p. X).

Gli autori del neorealismo hanno voluto parlare della storia, degli eventi, della cultura di un certo periodo partendo dalle vicende di alcuni individui, ma riportando tutto sul piano della coralità. Tutto questo, naturalmente, non poteva trovare genere migliore del romanzo, che dopo aver sofferto critiche, emarginazione se non addirittura abbandono fino agli anni '30 del Novecento, torna ad essere dapprima apprezzato, poi assolutamente preferito dai nuovi lettori. Non si tratta più, evidentemente, del romanzo dell'Ottocento anche se molti scrittori, in cerca di una forma adeguata, anche dal punto di vista linguistico, tornano a confrontarsi con i veristi e con il romanzo storico eredità di tale secolo. La società è cambiata, il modo di narrare non può essere più lo stesso, tante sicurezze sono sparite per sempre, il disagio sembra essere presente ovunque, anche sotto forme diverse; si è di fronte ad una società, a un pubblico di massa che mal tollererebbe le ricerche stilistiche e le raffinatezze di una prosa d'arte e, anche, di un'aura

poetica come quella solariana.⁸⁸ Gli scrittori scrivono per raccontare, sicuramente, ma forse anche per capire e per impedire che si dimentichi.⁸⁹ Coerentemente, la lingua che usano deve essere comunicativa, chiara, accessibile.

Qui si tratta del racconto di testimoni, che hanno vissuto certe esperienze in prima persona anche se, nel momento in cui sono divenute romanzo, sono state inevitabilmente trasfigurate, modellate, visto che il desiderio non è quello di fotografare la realtà alla maniera naturalistica, bensì di renderla attraverso emozioni, sensazioni. Il personaggio che il testimone diventa è, sempre e comunque, un personaggio di finzione, pur rimanendo identificabili le caratteristiche che gli sono proprie. Come afferma De Federicis (1998, p. 17), “il testimone trae la sua forza dall’esperienza diretta e perciò anche dalla parzialità del punto di vista” e ancora

[n]el racconto il testimone può portare la menzogna e l’autoinganno, e i continui aggiustamenti o addirittura, come diceva Levi, la falsificazione della memoria e la falsificazione della realtà, tanto più facili quanto più ci si allontana dalle cose viste e dagli atti compiuti per addentrarsi nella rievocazione degli stati d’animo. Tuttavia il racconto del testimone, in quanto struttura narrativa e retorica, appare fondato sul presupposto della (soggettiva) verità di quanto viene raccontato. (DE FEDERICIS, 1998, p. 17, 18)

In *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1947) tutto questo è palpabile, non si ha, si ritiene, l’impressione di leggere il lavoro di uno storico che descrive, con assoluta oggettività, la vita dentro un campo di concentramento, anche se il *lager* c’è e viene descritto con dovizia di particolari. La stessa postura narrativa, secondo Stegagno Picchio (1997, p. 477), si trova nel romanzo brasiliano del Nordest, nella letteratura cosiddetta regionalista degli anni ‘30, seconda fase del Modernismo brasiliano, iniziato con *A Semana de Arte Moderna* del 1922, a San

⁸⁸ *Solaria* è una rivista letteraria nata nel 1926.

⁸⁹ Liliana Segre, sopravvissuta al lager, continua a raccontare e si aspetta che i suoi figli continueranno a farlo quando anche lei, una delle ultime testimoni, non ci sarà più. I suoi figli non potranno, evidentemente, essere testimoni diretti, ma potranno evitare che si dimentichi.

Paolo. Nei romanzi degli scrittori che appartengono a questa generazione c'è, come si è già accennato precedentemente, una testimonianza legata a una realtà specifica, come può essere quella del *sertão* di Graciliano Ramos, per esempio. Parlando di scrittori che appartengono a questa letteratura Stegagno Picchio afferma infatti che

[...] il regionalismo cui questi scrittori tendevano era un regionalismo capace di (sostituire all'atteggiamento saudosista e romantico di Gonçalves Dias e di Alencar, o al realismo denunciatorio dei primi naturalisti) una visione "oggettiva" della realtà locale; un nazionalismo in grado di portare all'internazionalismo attraverso la regione; e un regionalismo non più ricetta letteraria, ma teoria di vita. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 477)

Il regionalismo di questa letteratura può essere paragonato alle scelte di alcuni scrittori italiani del neorealismo; le Langhe di Cesare Pavese, la Sicilia di Vittorini, il quartiere della Firenze di Pratolini, il Piemonte di Fenoglio, il meridionalismo di Brancati, la Ferrara di Giorgio Bassani tra gli altri, anche se con le opportune distinzioni.

Tante altre sono le forme assunte da questi racconti: diari, epistolari, memorie, romanzi, e tante le tematiche affrontate, ma generalmente sullo sfondo della seconda guerra mondiale, da fascismo e antifascismo a leggi razziali, resistenza: esperienze di vita e lotta partigiana, di carcere, di confino, di clandestinità, di deportazione, di sterminio.

Uno dei più notevoli fra gli scrittori dediti all'arte "bidimensionale" evocata dalla De Federicis, Luigi Meneghello, nel commento alla revisione della sua opera *I piccoli maestri* afferma: "ma ciò che mi premeva era di dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45: veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli". (MENEGHELLO, 1997, p. 230-231)

Si trovano anche situazioni particolari, che contribuiscono a fornire una lettura della realtà storica diversa perché offerta da un punto di vista ben specifico. Calvino, per esempio, propone, con *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), una prospettiva molto diversa, il punto di vista di un bambino. In questo caso, la Resistenza è vista attraverso i suoi occhi e risulta assumere, inevitabilmente, un aspetto diverso, più specifico.

Un altro punto di vista, tutto al femminile, viene presentato da Renata Viganò con *L'Agnese va a morire* (1949), testo memorabile per la sua totale assenza di eticità e retorica e per la scelta di rappresentare come protagonista una donna, appunto, una semplice contadina romagnola che si trova a combattere con i partigiani più per istinto che per scelta politica. Sotto il profilo della storia della cultura, è senz'altro rimarchevole che il ruolo di protagoniste assunto in quegli anni dalle donne della Resistenza (ruolo che da privato diventa pubblico) venga assunto anche dalla letteratura.

Per quanto concerne il cambio di visione sperimentato dagli scrittori che abbracciano questo nuovo modo di sentire e di scrivere neorealista, si può fare riferimento a Federico Bertoni che parla di una

[r]ivoluzione spirituale, ricerca interiore, delirio soggettivista, culto (e crisi) dell'io: le frontiere conoscitive additate da espressionismo e modernismo vengono presto messe in discussione da chi diffida della psicologia e riconduce l'uomo alla materialità del corpo, all'automatismo elementare dei gesti e degli istinti, schiacciato dalla disumana, perturbante durezza degli oggetti e dell'ambiente in cui vive, tra alienazione urbana, traumi postbellici, società di massa, violenza tecnologica e ordinaria follia. (BERTONI, 2000, p. 282)

In questo senso, continua Bertoni, la mostra *Die neue Sachlichkeit (La nuova oggettività)* allestita nel 1925 a Mannheim, è al tempo stesso banale e innovativa: è la ri(scoperta) della materialità, di un "nuovo rapporto spirituale con il mondo delle cose oggettive" (BERTONI, 2000, p. 282). Non si tratta però del ritorno all'oggettività che ha caratterizzato parte della fine del XIX secolo (Verismo e Naturalismo), perché in mezzo c'è stata la frammentazione dell'io, la crisi delle certezze. Si tratta, invece, del rifiuto della psicologia, della soggettività esasperata e della necessità di mostrare la realtà del mondo dopo la prima Guerra Mondiale, con precisione impietosa e senza tralasciare l'orrore e la devastazione, basti osservare i quadri di Georg Grosz, Otto Dix, ecc.

A questa esigenza di un nuovo realismo corrisponde l'irruzione della letteratura e del mito americano, che, grazie alle traduzioni di Pavese e Vittorini, tra gli altri, influirà in modo profondo e determinante sulla letteratura europea. È interessante notare che si tratta quasi di una

nuova scoperta dell'America, in particolare del Nordamerica, che viene vissuta in modo diverso dai singoli autori dopo il periodo fascista di assoluta autarchia intellettuale, di rifiuto nei confronti di tutto ciò che fosse straniero. L'America è necessaria fino a quando c'è il fascismo, è l'altro necessario in quanto permette di conoscersi meglio, il confronto porta ad una visione di se stessi più consapevole, più autentica; ciò che il regime fascista sapeva bene, e per questo scoraggiava qualunque tipo di apertura nei confronti di quello che diventava una sorta di paese ideale con il quale confrontarsi in un momento di censura, mancanza di libertà e terrore; forse questo può essere visto come un vuoto tematico che un certo tipo di produzione americana viene a colmare. Nuovi argomenti, dopo un periodo in cui si poteva avere accesso soltanto a quelli accettati dalla censura, uno sguardo ampio laddove prima si poteva guardare solo molto vicino. Il fascismo ha rappresentato anche un momento di crisi culturale che può aver alimentato l'esigenza dell'ingresso di una nuova cultura. La letteratura nordamericana stava esportando, era tradotta in molte lingue, era una cultura di riferimento, al punto che tanto Jorge Amado quanto Pavese e Vittorini, per esempio, erano entrati in contatto con l'opera di John Steinbeck; Amado ha letto l'opera (BOSI, 2006, p. 405), Pavese ha tradotto *Uomini e topi* e Vittorini ha tradotto *I pascoli del cielo*, elemento questo che accomuna in qualche modo i tre scrittori nonostante la loro diversa natura. Stegagno Picchio afferma inoltre che, per quanto riguarda la “generazione del Trenta”:

[...] si sente la cultura della grande narrativa contemporanea di altri paesi, Nordamerica soprattutto (Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, Faulkner) per i “regionalisti”; America, Francia come sempre, ma anche Italia (Moravia, Vittorini, Alvaro) e Inghilterra, per altri. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 475-76)

Una circolazione di idee, un fermento culturale che porta le letterature oltre i confini nazionali.

Altri autori brasiliani sono stati tradotti in questo periodo oltre a Jorge Amado: José de Alencar nel 1946, Érico Veríssimo nel 1949 insieme ad Amado, Ciro dos Anjos nel 1951, Ruy Ribeiro Couto (antologia) nel 1952 insieme a due opere di Jorge Amado, Joaquim Maria Machado de Assis (due opere) e Euclides da Cunha nel 1953, Mercedes La Valle e Raffaele Spinelli (antologie), Manuel Antonio de Almeida, Jorge Amado, Joaquim Maria Machado de Assis, Graciliano

Ramos, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (saggistica) nel 1954, Simões Lopes Neto, José Lins do Rego nel 1956, Anton Angelo Chiocchio e Pasquale Jannini (antologie), Jorge Amado nel 1957, Mario de Andrade e Manuel Bandeira (antologie), Jorge Amado, Joaquim Maria Machado de Assis nel 1958, Murilo Mendes nel 1959, Ruggero Jacobbi (antologia) nel 1960, solo per rimanere negli anni del neorealismo (LANCIANI, 1995, p. 207-09). Vale la pena ricordare che Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, José Lins do Rego sono legati alla cultura e alla realtà del Nordest.

Qual è l'America che viene 'importata'? Come si è visto, principalmente il Nordamerica.

Un'America che in Vittorini è vitalità istintiva, passione, figura di quell'Oriente che da sempre attrae (basti pensare a Marco Polo) in quanto terra di mistero e di diversità, in questo caso terra di discussione possibile e di libertà e, quindi, molto diversa dall'Italia fascista che, nel suo desiderio di omologazione e di controllo non manifesta un atteggiamento positivo nei confronti di ciò che può rappresentare molteplicità e varietà (basti pensare alla politica restrittiva nei confronti dei dialetti, ricchezza culturale oltre che linguistica proprio a partire dalla varietà di realtà e di tradizioni da cui nascono). Da questo punto di vista, con la pubblicazione da parte di Bompiani dell'antologia *Americana* (che presenta traduzioni ad opera di Montale, Moravia, Pavese, tra altri) nel 1941, Vittorini svolge un ruolo importante di vero e proprio mediatore culturale, andando incontro a un'esigenza fondamentale in quel momento: far conoscere alle persone non addette ai lavori, quindi non gravitanti nell'universo letterario, la gente comune, insomma, opere di grande valore letterario, in grado, magari, di far nascere la curiosità, il desiderio di interrogarsi tanto temuto dal regime perché foriero di inaspettate prese di coscienza (questo, oltre a quello di scrivere perché la gente sapesse e capisse, era il proposito della rivista il *Politecnico*, diretta dallo scrittore; obiettivo condiviso, peraltro, da tutti gli artisti del neorealismo).

L'America di Pavese è terra di lavoro e fatica, di scontro per la sopravvivenza tra una natura selvaggia e il lavoro dell'uomo, una terra giovane e barbarica; un mondo, comunque, leggendario che può rappresentare una fuga, un viaggio mai concretamente effettuato⁹⁰ che

⁹⁰ L'America compare anche all'inizio del viaggio di Silvestro in *Conversazione in Sicilia*, forse a indicare proprio che si tratta di un viaggio simbolico verso un paese mitico, in questo caso il paese delle origini? Si veda la conversazione tra Silvestro e il piccolo siciliano (VITTORINI, 2000, p.142-48).

riporta, nel caso dello scrittore piemontese, alle Langhe contadine dell'infanzia perduta, presenti in tutta la sua opera, luoghi dai quali parte e ai quali ritorna (la sua America, si potrebbe dire?), in perenne opposizione alla città, vista come luogo oppressivo, ma anche centro dell'impegno politico a lui sostanzialmente estraneo (se si considera l'episodio dell'esilio dovuto alla tardiva entrata nel Partito comunista italiano come evento marginale nell'esistenza di Pavese).

È, a questo punto, opportuno richiamare le parole di Vittorini: l'America dove “ [...] si incontrano: aromi della terra: la vita vi si afferma coi gesti più semplici, e senza mai sottintesi ideologici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte” (VITTORINI, 1976, p. 166-67) che sembrano calzare perfettamente alle situazioni descritte e alle storie narrate da Jorge Amado anche se, in questo caso, non si tratta affatto di un'America come paese di utopia, di libertà e di rivolta.⁹¹ Nelle piantagioni di cacao è possibile ritrovare tutti gli elementi citati da Vittorini: gli aromi della terra, la vita fatta di gesti estremamente semplici che si ripetono tristemente giorno dopo giorno, privi di sottintesi ideologici e parte di un'esistenza dura, portata caparbiamente avanti nella disperazione, senza prospettive di miglioramento o di liberazione, lottando contro una morte che è sempre, dolorosamente, molto vicina.

D'altro canto anche Le Langhe di Pavese, la Sicilia di Vittorini, sono ambienti duri, che sembrano concedere una possibilità di sopravvivenza all'uomo soltanto in cambio di fatica feroce e continua, che prova duramente anche nel fisico, come succede ai lavoratori del cacao, che hanno i piedi deformati dal continuo contatto con una sostanza secreta dal frutto del cacao. Una natura mitica, atavica, ma primordiale e feroce, che nulla regala all'uomo.

È interessante, nell'ottica di una possibile interpretazione di quale America arrivi invece in Italia con la prima opera di Jorge Amado, riflettere sulla traduzione del titolo in italiano, *Terre del Finimondo*, che sembra non corrispondere al significato del titolo in portoghese. Il titolo brasiliano si riferisce a una terra che non finisce, nel senso che è senza limiti, con riferimento proprio all'estensione, alla quantità di spazio che occupa; in italiano si ritiene che una buona traduzione potrebbe, di conseguenza, essere “sconfinate”.

La parola finimondo può avere, in italiano, diverse accezioni: confusione, caos, distruzione e luogo dove finisce il mondo. Nel primo

⁹¹ Sebbene fossero altri gli scrittori a cui si dirigeva l'attenzione di Vittorini e Pavese, è doveroso puntualizzarlo.

caso la traduzione farebbe riferimento a un luogo dominato appunto dalla confusione, dalla mancanza di ordine e anche dalla distruzione, richiamando, forse, la situazione in cui si trovava l'Italia nell'immediato dopoguerra. La liberazione dal fascismo e dal nazismo ha infatti lasciato il paese in una situazione di prostrazione dovuta alla distruzione che la guerra ha provocato e alla confusione che precede la ricostruzione, il nuovo organizzarsi. L'immagine della fine del mondo richiama invece quell'idea di un paese geograficamente e culturalmente assai distante, magari ferito e oppresso da problematiche simili a quelle che l'Italia si trova ad affrontare (soprattutto per quanto riguarda gli strati più poveri della società) e proprio per questo interessante in un momento, come si è già detto, di curiosità nei confronti di altre letterature e culture. Un tocco di esoticità, infine, completa questo quadro di apertura nei confronti di ciò che è altro.

Anche dal punto di vista linguistico, questo ingresso della letteratura americana negli anni del neorealismo lascia un segno evidente nello stile cronachistico, di assoluta aderenza ai fatti, nell'imitazione del parlato con la netta prevalenza del discorso diretto (per esempio in Vittorini), nella scomparsa dell'introspezione psicologica a favore di un'urgenza di oggettività, di narrazione che è comunicazione di storie che sembrano potersi raccontare da sole, di testimonianze di concretezza che si oppone al lirismo, di un realismo che vuole combattere l'invenzione dell'arte e nell'arte. Può essere utile ricordare a questo proposito ciò che afferma Eric Hobsbawm (2004, p. 230) quando scrive che “[...] il ventesimo secolo, come è diventato sempre più evidente, è stato il secolo dell'uomo della strada ed è stato dominato da forme d'arte prodotte dall'uomo comune e a lui destinate”.

Si trova un linguaggio di questo tipo nelle opere di Jorge Amado (come si vedrà anche a proposito di quello usato in *Tenda dos Milagres*), che proprio per questo motivo è stato molto criticato dai suoi connazionali, tra i quali Alfredo Bosi, per il quale la poetica di Amado era “ancorata a un modello orale-convenzionale di narrazione regionalista”.⁹² (2006, p. 406)

Sempre Bosi, parlando delle scelte di ambientazione di Amado lo definisce “[...] un romanziere votato agli emarginati, ai pescatori e ai

⁹² “*Ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista*”. Affermazione, si direbbe, nella quale sembra di percepire una eco del recupero e della rilettura dell'opera di Giovanni Verga da parte dei neorealisti italiani.

marinai della sua terra che gli interessano in quanto esempi di atteggiamenti ‘vitali’: romantici e sensuali [...]”.⁹³ (BOSI, 2006, p.406)

Un altro importante critico brasiliano, Antonio Candido, dice, ancora a proposito dell’oggetto privilegiato di interesse dei romanzi di Amado che “l’importanza di Jorge Amado è dovuta al carattere secco, partecipativo e tuttavia lirico dei suoi primi libri, che descrivono la miseria e l’oppressione del lavoratore rurale e delle classi popolari”.⁹⁴ (CANDIDO, 2001, p. 320) A proposito della prima opera dello scrittore tradotta in Italia, *Terre del Finimondo* (*Terras do Sem-Fim*), Candido afferma che qui: “il carattere polemico si placa, grazie alla più ampia comprensione dei motivi umani, mentre la linfa poetica pervade una descrizione convincente della realtà”.⁹⁵ (CANDIDO, 2001, p. 321)

In questo periodo, come si è già ricordato, nel panorama letterario italiano vengono introdotte alcune discipline duramente osteggiate dal fascismo. Tra queste, la psicoanalisi e l’etnologia. Per misurare gli effetti di questa liberalizzazione dell’offerta culturale nel concreto della produzione letteraria, oltre che a Pavese basterà pensare a Carlo Levi, per il quale si può parlare, non a torto, di etnologia narrativa. A proposito di Levi e del suo *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945), Gino Tellini afferma che:

[I]a “nera civiltà” della Lucania è considerata nella sua specificità storica, come condanna all’arretratezza e alla sopportazione, ma insieme come mitico patrimonio di energia vitale e di antichissima sapienza: mondo avvolto in un irrazionale “incanto animalesco”, arcano universo di riti magici e valori antropologici che vanno salvaguardati. (TELLINI, 1998, p. 395)

⁹³ “[...] um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes “vitalis”: românticas e sensuais ...”.

⁹⁴ “A importância de Jorge Amado veio do caráter seco, participante e todavia lírico dos seus primeiros livros, que descrevem a miséria e a opressão do trabalhador rural e das classes populares”.

⁹⁵ “O caráter polêmico se amaina, graças à compreensão mais ampla dos motivos humanos, enquanto os veios poéticos banham uma descrição convincente da realidade.”.

L'interesse antropologico per culture ricche dal punto di vista delle tradizioni e caratterizzate da un legame profondo con la terra che le ospita, si ritrova anche nelle opere di Amado.

Stegagno Picchio afferma che

[s]ono esemplari nei romanzi di Jorge Amado tutti i problemi della lotta di classe di un paese ancora sub politicizzato, dove l'ideale di libertà perseguito da ogni personaggio è ora visto come integrazione in una comunità che si libera evadendo nelle pratiche folcloristico-religiose, e ora (ma ben più raramente) come conquista di una coscienza di classe e di un impegno di battaglia immediato. (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 488)

Amado si autodefinì “un narratore di storie di Bahia” (*contador de histórias da Bahia*) (BRAVO!, 2006, p. 30) e in effetti nei suoi libri si trovano la zona del cacao del Nordest del Brasile e Salvador de Bahia (nei romanzi urbani) con tutti i problemi che le affliggono, a cominciare dai difficili rapporti tra i neri, i bianchi e l'ampio meticcio che ne deriva (che non appartiene al primo ma neanche al secondo gruppo e lotta per un riconoscimento, come si vede molto bene nel libro *Tenda dos Milagres, La bottega dei miracoli*, più tardo rispetto al periodo che si sta analizzando in quanto scritto nel 1969), il sincretismo religioso nato dall'incontro-scontro tra le religioni africane portate dagli schiavi e il cattolicesimo dei colonizzatori portoghesi, religioni afro-brasiliane, appunto, che permeano con i loro riti, tradizioni e feste l'universo ritratto da questo scrittore.

Fondamentale è la pubblicazione, in questo periodo, dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci, nei quali l'autore analizza puntualmente la figura dell'intellettuale e il ruolo che dovrebbe assumere all'interno della società; ugualmente importante, va da sé, lo studio del marxismo classico (Marx, Engels, Lenin tra gli altri) e delle sue molteplici declinazioni post-belliche. È chiaro che nel dopoguerra essere o meno dalla parte del neorealismo ha significato anche schierarsi politicamente in un'Italia spaccata, fino alla vittoria, nelle elezioni del 1948, della Democrazia Cristiana. I governi democristiani si atteggiarono apertamente contro il neorealismo, che con l'andare del tempo sembrò essere sempre più in linea con la politica del Partito comunista italiano, tanto che l'inizio della sua crisi (la polemica su *Metello*, 1955) coincise con una grave crisi del Partito: l'uscita di un

folto gruppo di intellettuali dopo i cosiddetti “Fatti di Ungheria” nel 1956, anno in cui anche Amado lascia il PCB.

Lo scrittore brasiliano sembra quindi avere diversi punti di contatto con gli scrittori e con le atmosfere, le modalità, il sentire di questo periodo letterario italiano e risulta difficile pensare che il suo arrivo in Italia sia avvenuto casualmente in questo momento di cambiamento, di desiderio di rinnovamento della letteratura italiana; sembra più facile, invece, seguire le parole di Stegagno Picchio che così si esprime a proposito della produzione letteraria di Amado: “[...] l’opera di Jorge Amado: che non ha uguali nel paese e di cui si capisce benissimo il successo presso altre genti afflitte dalle stesse miserie, ma non gratificate da un paesaggio altrettanto caldo e colorito” (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 488).

Ricorrendo a quanto afferma Steiner e cioè che “il giudizio estetico e l’esposizione ermeneutica tramite la comparazione sono una costante nello studio e nel dibattito letterari”⁹⁶ (STEINER, 2001, p. 154) è interessante tenere presente questo possibile confronto tra Amado e gli scrittori italiani neorealisti che può esserci, ma partendo sempre, come si è cercato di sottolineare, dalle inevitabili differenze individuali e culturali. A questo proposito si può fare riferimento alle parole di Arnaldo Franco Júnior che, parlando di *Terras do sem-fim* dice che esso:

[...]è rappresentativo del **romanzo del Trenta** in Brasile e, forse, la migliore espressione del vincolo di Jorge Amado con il **neorealismo** caratteristico del **regionalismo** che ha segnato la seconda generazione modernista nella letteratura brasiliana.⁹⁷ (FRANCO JÚNIOR, 2008, p. 41)

Dal momento che portare un’opera letteraria in un altro paese significa anche portare un altro mondo, un’altra cultura, un’altra realtà, di questa irrinunciabile verità si dovrà tenere conto nel momento in cui si analizzeranno le scelte traduttive di chi ha tradotto, in questo caso, il romanzo di cui ci si occupa, vale a dire *La bottega dei miracoli* (*Tenda dos Milagres*). Ci si concentrerà proprio sull’importanza che il confronto

⁹⁶ “O julgamento estético e a exposição hermenêutica por meio da comparação são uma constante no estudo e no debate literários”.

⁹⁷ “[...] è rappresentativo do **romance de 30** no Brasil e, talvez, a melhor expressão do vínculo de Jorge Amado com o **neo-realismo** característico do **regionalismo** que marcou a segunda geração modernista na literatura brasileira”. Grassetto dell’autore.

(e non l'assimilazione) può assumere nel momento in cui si porta un'opera letteraria dalla cultura nell'ambito della quale è nata a un'altra, distante, diversa, ma, come abbiamo visto, neanche troppo. Sarà interessante vedere quanto e come la traduzione sia riuscita a traghettare quegli elementi culturali (che possono rappresentare un punto di contatto) oltre a quelli linguistici in un altro contesto e in un'altra realtà letteraria, già che la traduzione, si ritiene, non si limita mai ad un mero fatto linguistico.

2.4 ELENA GRECHI E ALCUNI TRADUTTORI DI JORGE AMADO IN ITALIA.

In questo paragrafo si intende fornire una breve panoramica delle modalità seguite da altri traduttori di opere di Jorge Amado in italiano per quanto riguarda l'oggetto di studio della presente ricerca: il lessico religioso. Saranno prese in esame alcune delle opere dello scrittore che si conoscono meglio e ci si soffermerà soltanto su alcuni esempi che si riterranno particolarmente significativi; al momento si ritiene interessante prendere in esame le seguenti traduzioni: *Jubiabá* (a cura di Dario Puccini e Elio Califano, 1992 [1952], Einaudi editore), *Cacao* (a cura di Daniela Ferioli, 1998, Einaudi editore), *Sudore* (a cura di Daniela Ferioli, 1999, Einaudi editore).

Si analizzerà inoltre la traduzione di altre due opere di Amado effettuate da Elena Grechi, *Dona Flor e i suoi due mariti* (1997 [1977], edizione TEADUE) e *Santa Barbara dei Fulmini* (2008 [1989], Garzanti) procedendo nello stesso modo indicato per vedere se, in linea generale, le modalità scelte dalla traduttrice siano sulla stessa linea di quelle riscontrate in *La bottega dei Miracoli*.⁹⁸

Si presterà attenzione principalmente all'eventuale presenza di strumenti che possano favorire la trasmissione dell'elemento culturale che rimane il *focus* centrale di questo lavoro, nella fattispecie note e glossari. Non si intende, quindi, ovviamente, fare un'analisi delle suddette traduzioni, ma soltanto riflettere un po' sulle modalità generali scelte dai traduttori per spiegare termini o situazioni legate al *candomblé*.

⁹⁸ Per quanto riguarda i testi in portoghese si è fatto riferimento alle seguenti edizioni: *Cacau – Suor* (197?, Livraria Martins Editora), *Jubiabá* (1997, Record), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966, Livraria Martins Editora), *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (1988, Record).

La traduzione in italiano di *Dona Flor e Seus Dois Maridos* presa in esame è, come già indicato, un'edizione del 1997. Osservando le note inserite da Elena Grechi, che adotta, in generale, la stessa scelta traduttiva operata in *La bottega dei miracoli* nei confronti del lessico religioso, vale a dire il prestito linguistico e in alcuni casi la traduzione letterale, emergono elementi che si ritrovano nel romanzo oggetto di studio del presente lavoro. Vengono infatti presentate in nota le divinità con la descrizione dei loro emblemi, si fa riferimento, per alcune di loro, ai santi cattolici con i quali sono sincretizzate, ma senza aver spiegato prima che il candomblé è una religione sincretica. Come in *La bottega dei miracoli*, si parte dai termini *iawô* e figlia-di-santo per fornire alcune informazioni sulle figure protagoniste nell'ambito di tale religione anche se, di fatto, non viene neppure spiegato quale sia il ruolo, per esempio, del padre- o della madre-di-santo. Per quanto riguarda il cibo rituale si trova una situazione che rimane inalterata nei due romanzi, cioè la nota relativa al *caruru*, in cui si afferma che è un "piatto rituale del candomblé" benché ci si trovi in un contesto che rituale non è:

Quadro 1 – *Caruru profano*

TF ⁹⁹	Tio Pôrto não possuía outro vício, além da pintura dominical, senão os bons pratos. Era um freqüentador de <i>carurus</i> e sarapateis, perdido por uma feijoada ou um cozido de muita verdura (p. 75).
TM	Lo zio Pôrto, a parte la pittura domenicale, non aveva altri vizi se non il gusto per la buona cucina. Era un frequentatore di <i>carurus</i> e sarapateis, perso dietro a una buona feijoada o un buon lesso con molte verdure (p. 68).

Viene anche fornita la ricetta del piatto ma, visto il brano in cui compare, risulta difficile per il lettore italiano capire che cosa significhi la nota, nella quale non vi è, peraltro, riferimento alla *comida de santo*, ovvero a che cosa sia il cibo rituale. Riferimento che non arriva neanche a p. 216, dove viene presentata la ricetta del *cágado guisado* (tartaruga brasata) e si dice in modo diretto che è il piatto preferito di una divinità, "[...] la tartaruga è uno dei piatti serviti agli orixás nelle cerimonie di candomblé, e mia comare Dionísia di Oxóssi mi ha anche detto che è il piatto preferito di Xangô",¹⁰⁰ o a p. 410 dove si trovano i "piatti e manie

⁹⁹ Si utilizzerà l'abbreviazione TF (testo fonte) per riferirsi al testo in portoghese e TM (testo meta) per quello tradotto, vedi nota 14.

¹⁰⁰ "[...] *cágado* è *comida de orixá em candomblé*, tendo me dito minha comadre Dionísia, filha de Oxóssi, ser o *cágado* o prato predileto de Xangô" (AMADO, 1966, p. 221).

degli orixá” (“*comidas e quizilas de orixás*”, p. 421) e vengono elencati i piatti che piacciono o, in alcuni casi, che non piacciono agli *orixás*.¹⁰¹ Ci si domanda come si possa comprendere una pagina come questa, recante piatti con cui vengono nutrite le singole divinità se non si ha cognizione del fatto che queste vengano nutrite dagli uomini e che esista una vera e propria cucina divina. Il lettore non è messo nella condizione di comprendere appieno il significato religioso del cibo e questo comporta, come si vedrà, l'impossibilità di entrare veramente nel mondo culturale del romanzo. Così facendo, l'inserimento della culinaria divina può essere vissuto come elemento puramente esotico e stravagante e non come elemento costitutivo della realtà culturale dei personaggi e del contesto rappresentato nel romanzo, contesto nel quale gravita Amado, dal momento che egli stesso afferma di “non aver mai rotto l'unità tra la mia vita e la mia opera e [di] avere la certezza di non romperla mai in futuro”.¹⁰² (AMADO, 1961, s. p.)

Come in *La bottega dei miracoli*, la traduttrice afferma inoltre, in un'altra nota (sempre a p. 410), che il *caruru* sarebbe sinonimo di *amalá*, cosa che non risponde a verità, come si vedrà nella parte dedicata all'analisi. Vi sono poi inesattezze che possono favorire una lettura eticamente scorretta della realtà religiosa che il romanzo presenta in quanto dettata da uno sguardo che procede per stereotipi, modelli che appartengono a chi traduce e non a chi scrive, come nelle note dedicate all'*ebó* (p. 156) e alla divinazione (p. 259), per citare due esempi che vengono riproposti esattamente uguali nella traduzione di *Tenda dos Milagres*, esempi di cui si tratterà diffusamente nell'analisi.

La traduzione di *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (2008 [1989]) sembra avere un'impostazione diversa per quanto concerne l'apparato delle note quanto alla gerarchia del candomblé. Le informazioni vengono infatti fornite subito, come nel caso di p. 29, dove vengono inserite note per spiegare cosa siano gli *orixás*, le *ekedes*, le *iawôs* e altro. L'idea è efficace e riprende un po' quella della *Bottega dei miracoli* delle prime pagine, in cui vengono presentate molte divinità con relativi emblemi. Le note sono qui però decisamente più brevi e

¹⁰¹ Anche chi non è iniziato ha preferenze che si rispecchiano in quelle della divinità che presiede alla sua testa e che ne influenza il carattere e i gusti; si tratta di un archetipo a cui si fa riferimento. Con l'iniziazione si apre il cammino verso l'identificazione con la divinità.

¹⁰² “[...] não ter rompido jamais a unidade entre minha vida e minha obra, e por ter certeza de que jamais a romperei”. L'inciso in corsivo nella citazione tradotta in italiano è della sottoscritta.

schematiche di quanto non lo fossero nell'altro romanzo e riprendono l'uso di alcune definizioni di cui si discuterà nell'analisi (vedi il caso di figlie-di-santo), come nel caso di *êbômins*, definite come “figlie di santo’ che sono state consacrate al loro *orixá* da oltre sette anni” e *orixá*, ovvero “divinità afro-baiane, corrispondenti alla fusione fra spiriti della terra, dei boschi e dei fiumi africani con santi cattolici” (AMADO, 2008, p. 29, note n° 2 e 3). Si dirà dell'uso del verbo “consacrare” che si ritiene inadeguato, mentre per quanto riguarda le divinità si registra che la definizione è incompleta (come si vedrà), ma si ritiene che parlare di “fusione” possa corrispondere molto bene al modo di vedere il sincretismo di Amado, come si evince dalle parole di Prandi, per il quale lo scrittore:

[...] insisteva sulla brasilianità degli africanismi, credeva nella fusione armoniosa di tradizioni di origini diverse e ripeté sempre che santa Bárbara e Iansã erano un'unica entità, così come accade a santo Antonio e Ogum e ad altre coppie sincretiche. [...] Nel sincretismo di Jorge Amado cattolicesimo e *candomblé* non sono in alcun modo inconciliabili.¹⁰³ (PRANDI, 2009, p. 55)

In realtà si pensa però che la traduttrice potrebbe parlare tranquillamente di sincretismo religioso. La stessa cosa si può dire per la nota n° 1 a p. 66, in cui, parlando del *candomblé*, la traduttrice afferma trattarsi di un “[...] connubio fra riti animisti africani e religione cattolica”. In questo caso si tratta però di una definizione superficiale, dal momento che si rende necessaria una distinzione tra le religioni africane occidentali politeiste non animiste e l'apporto bantu animista.

Per quanto riguarda il cibo, qui come in *La bottega dei miracoli* compare il *caruru*, per esempio a p. 310,¹⁰⁴ visto come cibo per San Cosma e Damiano (e per i bambini) e come *caruru* di Yansã,¹⁰⁵ come cibo profano e come cibo rituale ma, ancora una volta, senza

¹⁰³ “[...] insistia na brasilidade dos africanismos, screditava na fusão harmônica de tradições de origens diferentes, e sempre reiterou que santa Bárbara e Iansã são uma só entidade, assim como ocorre com santo Antônio e Ogum, e outros pares sincréticos. [...] No sincretismo de Jorge Amado, catolicismo e *candomblé* não são de forma nenhuma inconciliáveis”.

¹⁰⁴ Si sta facendo riferimento alla versione in portoghese (AMADO, 1988, p. 356).

¹⁰⁵ Abbinata a bambini e ai gemelli.

spiegazione sulla cucina divina e con indicazione della ricetta. Neanche nel capitolo intitolato *Caruru*, a p. 340, in cui si parla di una festa in cui viene offerto il cibo rituale a Yansã, il *caruru* appunto, “offerto da Jacira alla testa (all’*orixá*)”,¹⁰⁶ viene fatto riferimento all’argomento, senza parlare del fatto che la frase citata risulta totalmente incomprensibile per chi non conosca il *candomblé* e necessiterebbe di spiegazioni. L’*orixá* diventa improvvisamente “la testa”, passaggio non chiaro se si ignorano le credenze alla base dei riti del *candomblé* e dell’iniziazione.

Lo spazio dedicato alle note esplicative è, nel caso di questa traduzione, diverso, con note più brevi, che forniscono informazioni più precise in casi in cui questo non avviene nella *Bottega dei miracoli*, per esempio per quanto riguarda la gerarchia religiosa e alcuni rituali quali quello della rasatura della testa, il *barco delle iawô e fazer santo* (AMADO, 2008, p. 270 e 71)¹⁰⁷ benché con un linguaggio, si ritiene, ancora inadeguato. Ci si riferisce al già citato “consacrate” (nota n° 2 a p. 271) di cui si parlerà in seguito e, per esempio, alla spiegazione di *fazer santo* che “in linguaggio di *candomblé*, significa essere dedicati al proprio *orixá* personale, la cui identità viene individuata col gioco delle conchiglie”, quando in realtà si tratta di iniziazione e quindi il verbo indicato sarebbe “iniziate” all’*orixá*, ma sembra che la traduttrice sia restia ad utilizzarlo. Si ritiene di poter individuare, nel linguaggio usato per fornire spiegazioni, una provenienza cattolica, particolarmente evidente nella nota riferita a *ebó* a p. 127, dove si legge “offerta rituale all’*orixá* per ottenere una grazia”; consacrare, ottenere una grazia, sembrano infatti riferirsi direttamente a un ambito cattolico. Questo collocherebbe la traduttrice in una posizione totalmente diversa da quella prevista da Geertz che parla di cercare di cogliere il punto di vista del nativo (GEERTZ, 1998, p. 21). Anche in questo romanzo, infine, compare il termine *orunkô* al quale è dedicata una nota che recita “*orunkô*, «dichiarazione del nome» (dell’*orixá*)”. La nota (p. 364)¹⁰⁸ non spiega molto e non risulta comprensibile, per un lettore italiano, di cosa si tratti, ma qui, a differenza di quanto avviene in *Tenda dos Milagres*, è lo stesso Amado a fornire, nelle pagine successive, una spiegazione di tale rituale raccontandone le fasi.

Per quanto riguarda le altre traduzioni, non a cura di Elena Grechi, si intende affrontare insieme *Cacao* (1998) e *Sudore* (1999), dal momento che sono tutte e due a cura di Daniela Ferioli. In entrambi i

¹⁰⁶ “*O caruru oferecido por Jacira à cabeça*” (AMADO, 1988, p. 390).

¹⁰⁷ Alle p. 312-13 della versione in portoghese (AMADO, 1988).

¹⁰⁸ Il termine compare alla p. 419 del testo in portoghese (AMADO, 1988).

casi non si trovano note ma un glossario in fondo al libro, che presenta poche voci, alle quali corrispondono, spesso, informazioni banali, come nel caso di macumba spiegata in *Cacao* nel seguente modo: “o candomblé, rituale di origine africana, molto suggestivo” (AMADO, 1998, p. 124). Tralasciando il fatto che non viene fatta differenza alcuna tra macumba e candomblé, che, come si vedrà nell’analisi, non sono la stessa cosa, anche se spesso vengono assimilate, si ritiene estremamente riduttivo liquidare il candomblé facendo riferimento al fatto che si tratti di un “rituale suggestivo”. Sembra quasi che si stia parlando di un fatto di costume più che di una religione assai diffusa nel Nordest del Brasile. Il lettore arriverà alla fine del libro ignorando che si tratta di una religione sincretica già un po’ diffusa nella zona del cacao, che ha grandi implicazioni sia dal punto di vista sociale che culturale. La testimonianza della presenza del sincretismo c’è nel libro, nelle preghiere delle mogli dei braccianti:

[s]anta Bárbara, liberaci da tempeste, pestilenze e morsi di serpente. Liberaci dagli spiriti cattivi, dai lupi mannari e dalle mule senza testa. Fa’ che mio marito abbia i soldi per poter andarcene nel Piauí o almeno a Bahia dal santone Jubiabá, figlio di Orixá-lá, Nostro Signore. [...] Proteggi la nostra casa contro lo spettro del caboclo Curisco che va in giro a combinare guai. Amen.¹⁰⁹ (AMADO, 1998, p. 65)

Alla fine di *Cacao*, dopo il glossario è stata inserita una dettagliata cronologia della vita e delle opere di Jorge Amado, segno che la traduttrice ha ritenuto importante fornire informazioni sulla vita dello scrittore e molto meno spiegazioni di fatti ed elementi culturali riguardanti il candomblé. In *Sudore* la religione compare ancora meno che in *Cacao* e, tra le voci contenute nel breve glossario alla fine del volume, si trova la seguente definizione di *orixás*: “le divinità della macumba” (AMADO, 1999, p. 150); viene ripetuto ciò che è stato detto

¹⁰⁹ “[...] Santa Bárbara livrai-nos de trovoadas, pestes e mordeduras de cobras. Livrai-nos dos espíritos maus, dos lobisomens e das mulas-sem-cabeças. Fazei com que meu marido tenha saldo pr’a gente poder ir embora pr’o Piauí ou pelo menos ir à Bahia ver o Santo Jubiabá, filho de Orixá-lá, Nosso Senhor. [...] Protegei a nossa casa contra o espírito do caboclo Curisco, que anda armando barulho. Amém” (AMADO, 197?, p. 139-40).

nel romanzo precedente, *Cacao*. Qui, però, si è andati un po' oltre, dal momento che il candomblé è proprio scomparso.

Si rivolgerà l'attenzione, adesso, alla traduzione di *Jubiabá* ad opera di Dario Puccini e Elio Califano in cui, nella prima pagina del libro, troviamo *pai-de-santo* tradotto in italiano con "santone".¹¹⁰ (AMADO, 1992, p. 4) Usare santone come traduce per *pai-de-santo* (padre-di-santo) risulta problematico visto quello che questo termine significa in italiano: "1 Monaco, eremita, asceta che, in religioni superiori non cristiane, è circondato di fama di santità. 2 (f. -a) Bacchettone, bigotto. 3 (*iron.*) Sorta di capo carismatico" (ZINGARELLI, 2007, p. 1577). Come si può facilmente capire l'uso di questo termine stravolge completamente la figura del *pai-de-santo* che non risulta muoversi in un'aura di santità e svolge al contrario una funzione molto concreta, in seno alla *familia-de-santo*, ovvero alla comunità del *terreiro* che gestisce, di cui è capo spirituale. Sulla seconda accezione non ci si sofferma neanche, in quanto molto aliena a questa figura e, per quanto riguarda la terza, l'idea di capo carismatico sarebbe adatta a individuare il sacerdote del candomblé, ma il problema è che la definizione viene usata in senso ironico. Una traduzione di questo tipo all'inizio del romanzo è, si ritiene, in grado di deviare radicalmente la lettura fatta da un lettore italiano che si crea un orizzonte di attesa legato all'immaginario richiamato dal termine santone, quindi, nella migliore delle ipotesi, penserà a un eremita che vive in solitudine, in totale isolamento dalla società che lo circonda, consultato solo in casi particolari, o a un impostore, un furbetto che si approfitta di chi crede in lui. Analizzando le due possibilità emerge che: nel primo caso l'immagine del *pai-de-santo* perde completamente le sue caratteristiche costitutive, dal momento che egli è parte integrante della società in cui vive, punto di riferimento assoluto (e *Jubiabá* è probabilmente uno degli esempi migliori dal momento che il *pai-de-santo* rimane un punto fermo nella vita di Balduino) del *povo de santo*¹¹¹ che a lui si rivolge per molte questioni del quotidiano e che con lui condivide le feste e obbligazioni che scandiscono il calendario rituale di un praticante del candomblé; nel secondo caso questa figura viene ridicolizzata e perde valore e spessore. Leggendo il romanzo il lettore si renderà sicuramente conto che *Jubiabá* è molto diverso da tutto questo e rimarrà probabilmente confuso e incapace di collocare correttamente questa figura all'interno del suo

¹¹⁰ Cosa che succede, come si è visto, anche in *Cacao* a p. 65 dove traduce l'originale "*Santo*".

¹¹¹ La comunità del candomblé.

universo culturale e si creerà così una situazione in cui non soltanto la traduzione ha fallito nel suo compito di diventare un ponte (per riprendere una metafora già usata) che permette di passare da un mondo ad un altro, ma ha pregiudicato l'intera operazione mettendone in discussione il successo. L'uso di un termine del genere rivela, si ritiene, una grave mancanza di conoscenza del mondo del candomblé. Si citano un paio di brani di esempio che possono confermare quanto si è detto a proposito della presenza di Jubiabá nella società in cui vive:

Quadro 2 – Ruolo sociale di Jubiabá

TF	Ele era como que o patriarca daquele grupo de negros e mulatos que morava no Morro do Capa-Negro em casas de sopapo, cobertas com zinco. Quando ele falava todos o escutavam atentamente e aplaudiam com a cabeça, num respeito mudo (p. 26).
TM	Egli era il patriarca di quel gruppo di neri e di mulatti che abitavano il Morro do Capa-Negro, in casupole di fango con il tetto in lamiera. Quando parlava, tutti ascoltavano attentamente e approvavano con la testa, in muto rispetto (p. 16).
TF	Nós hoje vai à macumba na casa de Jubiabá. É o dia do teu santo, meu bem (p. 93).
TM	Oggi andiamo alla macumba di Jubiabá. È il giorno del tuo santo, tesoro mio (p. 84).

Non essendo possibile soffermarsi sui singoli elementi significativi dal punto di vista della traduzione del lessico religioso in questo romanzo che non è oggetto di studio specifico della presente ricerca, si riassumerà qui quanto riscontrato nel capitolo intitolato *Macumba*. Si tratta di un capitolo interamente dedicato alla descrizione di un rituale di candomblé (i due termini vengono usati come sinonimi dallo stesso Amado e così avviene nel candomblé anche se sono cose diverse) che viene fatta direttamente dall'autore. Si intende dire che lo stesso scrittore parla dell'importanza e della funzione di alcune figure appartenenti alla gerarchia, cosa che rende meno grave la mancanza di note nel glossario in coda al romanzo che appare povero. I traduttori tendono a seguire lo scrittore e inseriscono spiegazioni all'interno del testo stesso, come nei seguenti casi:

Quadro 3 – Inserimento di spiegazioni da parte del traduttore (*Jubiabá*)

TF	Os ogãs são importantes, eles são sócios do candomblé, e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo (p. 102-103).
TM	Gli ogans sono molto importanti, perché sono membri del candomblé, sono i ministri del rito, mentre le feitas sono le sacerdotesse, quelle che

	possono ricevere il santo (p. 92).
TF	A mãe do terreiro puxou o cântico saudando o santo [...] (p. 104).
TM	La mãe do terreiro, <u>la sacerdotessa anziana</u> , diede inizio alle cantilene ¹¹² di saluto al santo [...] (p. 93).

In entrambi i casi i traduttori hanno inserito nel corpo del testo un'esplicitazione (sottolineata nel quadro) che, nel caso della madre-di-santo, contiene anche una valutazione personale, dal momento che si ritiene non sia obbligatoriamente “la sacerdotessa anziana” e, nel caso degli *ogãs*, non risulta essere una scelta adeguata perché, come si vedrà in seguito, non sono “i ministri del rito”. L'elemento dell'esplicitazione ritorna poco dopo in relazione a una divinità: “[...] estavam com Oxalá, que è o maior de todos os orixás” (p. 106) che diventa “[...] in mezzo a loro c'era Oxalá, che è il più grande e il più potente di tutti gli dei” (p. 96); nel portoghese non si parla del fatto che si tratti del “più potente di tutti gli dei”, anche se, di fatto, si tratta del “dio supremo” (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 200). Per quanto riguarda la forma plurale *ogans* è interessante segnalare che i traduttori scelgono la forma di trascrizione portoghese e non la traslitterazione nigeriana, *ogãs*, presente nel testo originale non ricorrendo al prestito linguistico come, per esempio, nel caso di *feitas*. Sembra che ci sia stata una ricerca che ha portato alla scelta di un'altra forma di trascrizione, un'attenzione che però non si ritrova in altri brani, come si vedrà tra breve. Invece di inserire note nel glossario vengono fornite informazioni direttamente nel romanzo, metodologia di cui si sono forniti solo alcuni esempi, ma ci sono momenti in cui mancano entrambi gli strumenti, come nel caso di *santo* che non viene spiegato e compare in un contesto in cui si crea un vero e proprio sincretismo difficile da comprendere per chi non sa che la parola può essere riferita sia ai santi cattolici che agli *orixás*:

Quadro 4 – La traduzione di *santo*

TF	No altar católico, que estava num canto da sala, Oxossi era São Jorge; Xangô, São Jeronimo; Omolu, São Roque, e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá (p. 107).
TM	Sull'altare cattolico, eretto in un angolo della sala, Oxossi rappresentava San Giorgio; Xangô, San Gerolamo; Omolu, San Rocco, e Oxalá, il Senhor do Bonfim, che è il più miracoloso dei santi <u>cattolici</u> della città negra di Bahia di Todos os Santos e del santone Jubiabá. (p. 96).

¹¹² La traduzione più adeguata potrebbe essere “intonò i canti”.

Ancora una volta i traduttori aggiungono un'informazione, un aggettivo, "cattolici", per permettere al lettore di orientarsi nel testo, solo che l'indicazione, anziché semplificare le cose, preclude la corretta comprensione del testo. In realtà si sta parlando di Oxalá, sigretizzato con o Senhor do Bonfim, quindi quando si parla di "*santos*" si parla sicuramente di *orixás* e non di santi cattolici; un ulteriore indizio è dato dall'espressione "*da cidade negra [...]*" ("della città nera [...]") che fuga ogni dubbio. L'insufficiente approfondimento dal punto di vista della conoscenza del *candomblé* o una svista dovuta magari a mancanza di attenzione da parte dei traduttori porta alla scomparsa del sincretismo in un contesto che ne è, al contrario, dominato; dal punto di vista della traduzione culturale questo si traduce, evidentemente, in un insuccesso se non addirittura in un atteggiamento etnocentrico volto a ricondurre tutto a parametri conosciuti, in questo caso quelli del lettore italiano. Nel glossario non compare quasi nulla del linguaggio del *candomblé*, ad eccezione di una nota che descrive così *candomblé* e *macumba*: "sono cerimonie rituali di origine africana, che avvengono nel luogo sacro detto *Terreiro*. L'ufficiante è chiamato *pai-de-santo* e presiede all'incarnazione delle diverse divinità negli iniziati" che, come si vede, non menziona il fatto che si tratta di religioni sincretiche e fornisce una definizione corretta di *pai-de-santo* cui non fa però seguito una traduzione adeguata nel testo in italiano.

Sulla base di quanto rilevato si ritiene che questo sia il caso più problematico tra le traduzioni citate quanto all'efficace trasmissione dell'elemento culturale religioso.

3 IL LESSICO RELIGIOSO DI *TENDA DOS MILAGRES* NELLA TRADUZIONE DI ELENA GRECHI.

Oggetto di analisi del presente capitolo è la parte di lessico appartenente a un dominio specifico, quello della cultura religiosa¹¹³ o, forse più precisamente, ideologica (riferita cioè a sistemi di credenze)¹¹⁴ presente nel romanzo *Tenda dos Milagres*. Spesso si tratta di termini ed espressioni che non compaiono solo ed esclusivamente in un contesto religioso, come succede frequentemente ad esempio con il cibo e spesso un termine indica sì una realtà religiosa, ma non soltanto, come nel caso dei legami che si instaurano tra chi fa parte del mondo del *candomblé* e che ripropongono (come si vedrà) le relazioni esistenti tra consanguinei, una sorta di famiglia spirituale che dona una nuova identità all'uomo, inteso non solo come partecipante della sfera religiosa, ma anche come essere sociale. Si è prestata particolare attenzione ai termini che si riferiscono a strumenti necessari allo svolgimento di rituali e che portano in sé un significato che supera quello letterale, diventando, come si dirà, linguaggio-azione grazie al potere evocativo di cui sono dotati. Sono stati presi in considerazione nomi, termini ed espressioni che individuano divinità, luoghi, cibo e figure che gravitano nell'universo sincretico del *candomblé*.

3.1 METODOLOGIA DI ANALISI. UNA LETTURA DELLA TRADUZIONE ITALIANA: PRESTITO, NOTA A PIÈ DI PAGINA ...

Dal punto di vista metodologico si è reso necessario individuare categorie, secondo le quali organizzare il lessico da esaminare, che potessero raggruppare termini ed espressioni di interesse in gruppi che rendessero più facile l'impostazione dell'analisi.

Si sono rilevati i termini più frequenti e significativi ai fini della comprensione da parte di un lettore italiano relazionati al campo semantico del *candomblé* presenti nel romanzo. I più frequenti proprio perché, comparando in modo quantitativamente rilevante nel testo, si ritiene possano rappresentare, se non adeguatamente tradotti, resi o spiegati (a seconda della scelta operata dalla traduttrice) anche un

¹¹³ Secondo la classificazione proposta da Nida (1945).

¹¹⁴ Vedi Aubert (1998). Lo studioso arriva a ipotizzare che le categorie potrebbero, forse, essere ridotte a due: dimensione materiale (ecologia e cultura materiale) e socio-ideologica (AUBERT, 2006, p. 35).

ostacolo importante nel momento della comprensione piena, vale a dire linguistica, ma anche extralinguistica, da parte del lettore italiano. Con significativi si intende importanti ai fini della possibilità offerta o, al contrario, negata al lettore italiano di entrare nel mondo religioso del romanzo. Non capire a fondo chi sia, cosa rappresenti, che ruolo svolga all'interno del *terreiro* la madre- o il padre-di-santo o non avere nozione del fatto che la religione di cui si parla sia sincretica si pensa possa impedire in qualche modo al lettore italiano la comprensione di parte del mondo linguistico e culturale di *Tenda dos Milagres*, romanzo in cui, come si è già avuto modo di spiegare, il *candomblé* è presente in ogni fibra del tessuto narrativo.

Il risultato sarà presentato in tabelle; partendo dal TF per poi cercare la traduzione nel TM. La tabella permetterà di osservare in parallelo l'originale e le soluzioni di traduzione scelte e di effettuare in seguito una riflessione in merito. Si è scelto di utilizzare la tabella come strumento iniziale per presentare gli elementi linguistici di cui si intende discutere, perché si ritiene che essa permetta di visualizzare chiaramente e immediatamente la soluzione trovata dalla traduttrice. Si è nuovamente fatto ricorso a quadri per presentare esempi che potessero essere chiarificatori del discorso che si intendeva portare avanti in quanto, rifacendosi ad Aubert ma anche a Geertz, si ritiene necessario contestualizzare sempre, per evitare che la traduzione diventi un'operazione di pertinenza meramente del dizionario (AUBERT, 2006, p. 27) e che il termine venga colto al di fuori del sistema di reti di cui fa parte (GEERTZ, 1998, p. 11). Si ritiene che il quadro sia estremamente efficace quando viene usato per presentare gli esempi, perché permette di avere una visione parallela dello stesso brano nella lingua di partenza e in quella di arrivo. Le tabelle contenenti i termini o le espressioni che si intendono analizzare e i quadri hanno una numerazione progressiva che non dipende dai singoli paragrafi, mentre gli esempi hanno una numerazione che ricomincia dall'inizio in ognuno di essi.

La prima difficoltà da affrontare è stata quella della scelta dei vocaboli da inserire nella tabella, vale a dire come determinare se un termine potesse rientrare o meno nel gruppo di voci da esaminare.¹¹⁵

¹¹⁵ Questo problema è stato affrontato, inizialmente, in occasione di una disciplina frequentata presso l'Unesp di São José do Rio Preto ai fini del raggiungimento dei crediti necessari al programma di post-laurea nell'ambito del quale si sta svolgendo la presente ricerca, nonché per approfondire e ampliare le conoscenze possedute nell'ambito degli studi sulla traduzione: "Traduzione e Linguistica di Corpus". Nel lavoro finale richiesto dalla docente

Come si è già accennato non è facile determinare con certezza se un termine rientri o meno nella sfera del religioso e questo perché si sta parlando di una religione che permea il quotidiano di chi la pratica, cosa che si vede dal fatto che essa influisce sul calendario delle feste della città (MANZATTO, 1994, p. 120) e anche, per esempio, dal fatto che l'identità del protagonista, come si dirà, consiste decisamente del suo essere, si potrebbe dire, uomo che fa parte di un certo tipo di società e contemporaneamente uomo che è parte di una comunità religiosa, tanto che ci si potrebbe spingere ad affermare che essa è l'insieme dell'uomo sociale e dell'uomo religioso. A Salvador, inoltre, come si è già avuto modo di affermare, sacro e profano si mischiano continuamente, le divinità fanno parte del quotidiano degli uomini, intervengono per risolvere alcune situazioni (si pensi all'invasione del *terreiro* di padre Procópio cui si è già fatto riferimento), vengono sostenute con cibo e bevande. In un contesto la cui parola chiave è, sicuramente, mescolanza religiosa, culturale, etnica, risulta difficile cercare di isolare un termine e determinare a quale ambito appartenga, ragione per cui si è fatto sempre, rigorosamente, riferimento al contesto in cui la parola compare.

In un primo momento è stato utilizzato un programma, *WordSmith Tools*, che può rappresentare un valido aiuto per fare rilevazioni di dati di vario tipo, che rimangono, comunque, strumenti nelle mani del ricercatore, al quale spetta il compito di analizzare le informazioni a partire da una tesi già esistente che può, in tal modo, essere confermata o invece confutata, o, magari, per cogliere alcuni elementi ai quali, in un primo momento, non si era fatto caso, ma che ricoprono un ruolo significativo nel corpo del testo.

È opportuno ricordare che l'approccio della Linguistica di Corpus, che fa uso del citato programma, è utilizzato molto più

che ha tenuto il corso, Prof.ssa Diva Cardoso de Camargo, ci si è confrontati per la prima volta con la scelta dei termini che si riteneva dovessero essere inseriti nelle tabelle oggetto di analisi. In tale occasione si è fatto appello a strumenti ormai normalmente in uso nel campo degli studi sulla traduzione, in particolare nell'ambito della Linguistica di Corpus. L'approccio della Linguistica di Corpus si basa sull'uso di strumenti informatici che servono per analizzare e, comunque, più in generale, per studiare, testi in formato elettronico, o *corpora*, appunto. Diverse possono essere le finalità per cui si usa questo tipo di procedimento e diversi sono i dati che si possono ottenere grazie a questo nuovo modo di lavorare con il testo, che può essere analizzato dal punto di vista puramente linguistico (strutturale), semantico, sintattico, fonologico, ma anche culturale.

frequentemente nell'ambito degli Studi Linguistici, anche se diventa sempre più frequente il ricorrere a strumenti informatici da parte di chi intende studiare un testo letterario e, in particolare, nel caso di analisi di traduzioni di testi letterari. Nel presente caso si trattava, in effetti, di un'analisi della traduzione di un testo letterario e il *corpus* che si intendeva analizzare è un *corpus* parallelo, costituito dal romanzo in portoghese e dalla traduzione italiana.

Il *software* utilizzato per effettuare la rilevazione prima e, in seguito, lo studio dei dati necessari per portare a termine l'analisi della prima parte del romanzo oggetto del lavoro, è il programma *WordSmith Tools* con i seguenti strumenti: *WordList*, che permette di ottenere una lista di tutte le parole (*tokens*) che sono presenti nel *corpus* e la rispettiva frequenza e *Concord* che poteva fornire informazioni importanti circa l'effettiva connotazione religiosa del lessico oggetto di analisi.

L'uso del programma *WordSmith Tools* ha permesso di confrontarsi con una prima, significativa, difficoltà: alcuni termini compaiono un numero elevato di volte nel romanzo ma non sempre hanno connotazione religiosa e, viceversa, vocaboli apparentemente pertinenti ad ambiti non religiosi, sono carichi di significato dal punto di vista mistico e ricoprono un'importanza decisiva dal punto di vista rituale. Un esempio significativo può essere *pai* che compare molte volte nel testo, ma relativamente poche in riferimento a personaggi che hanno un significato religioso; ciò è dato dal fatto che il termine indica, in alcuni casi, il legame biologico esistente tra due persone (es. *órfão de pai e mãe*/orfano di padre e madre), in altri una sorta di paternità ideale, culturale (es. *o pai da pátria*/il padre della patria), e solo in alcuni casi, appunto, il sacerdote del candomblé, nel sintagma *pai-de-santo* (o usato anche da solo) o l'*orixá* a cui si viene iniziati.¹¹⁶ *Concord* è stato utilizzato per contestualizzare i termini scelti e vedere se gli stessi fossero o meno relazionati all'ambito religioso, dal momento che dalla lista di parole tale informazione non emerge: nel caso specifico compariva soltanto la parola *pai*. Nelle tabelle proposte nel presente capitolo sono quindi state inserite soltanto le voci che hanno anche

¹¹⁶ La disciplina citata ha quindi contribuito significativamente a sviluppare uno sguardo e una sensibilità diversi nei confronti degli elementi linguistici relativi all'universo lessicale religioso contenuto in *Tenda dos Milagres*, ma l'uso del programma *WordSmith Tools* si è limitato a una parte del testo intesa come rappresentativa del ruolo che il linguaggio religioso ricopre nel romanzo (le prime 60 pagine) e alla redazione dell'articolo richiesto dalla disciplina.

significato religioso, cercando di soffermarsi proprio su questo doppio significato.

L'uso del programma ha permesso di cogliere l'effettiva difficoltà rappresentata dalla ricchezza semantica di alcuni termini che possono avere significati che si riferiscono, contemporaneamente, a un contesto profano e a uno religioso ma, una volta acquisita tale consapevolezza, si è preferito procedere con una lettura che avrebbe potuto essere quella portata avanti da un qualunque lettore italiano digiuno, per così dire, di *candomblé*, cercando di rilevare le eventuali difficoltà legate alla presenza di lessico religioso di non immediata comprensione e non spiegato in nota e fermandosi ad analizzare quello che, di volta in volta, creava ostacolo alla trasmissione dell'elemento linguistico e di quello culturale.

Il procedimento scelto per portare avanti l'analisi del lessico nella presente ricerca è quindi quello dell'analisi tradizionale, che prevede una rilevazione manuale, effettuata durante la lettura del testo. Si è cercato, geertzianamente, di porsi nei panni del lettore italiano.

Ci si è basati sui seguenti elementi: conoscenze pregresse sulla religione in questione, bibliografia italiana e brasiliana sul *candomblé*, rete utilizzata come risorsa (*web* come *corpus*) per cercare relazioni tra le parole e il *candomblé*, ricerca di un riscontro nelle note a piè di pagina nella traduzione italiana che fornissero indicazioni sul vocabolo individuato, dizionari dei culti afro-brasiliani cartacei e online.¹¹⁷ Per quanto riguarda la bibliografia sul *candomblé*, l'idea è stata proprio quella di immaginare come ci si sarebbe potuti preparare per affrontare la traduzione di un romanzo tanto marcato dal punto di vista culturale. Leggendo *La bottega dei miracoli* ci si imbatte, come già più volte evidenziato, in interi brani che presentano situazioni e raccontano eventi legati strettamente alla vita rituale del *candomblé*; al di là del discorso meramente linguistico legato al fatto che parliamo di lingua yoruba e di adattamenti o traduzioni dalla stessa, una conoscenza, anche di base, di tali situazioni e procedimenti rituali assume un'importanza nevralgica. È stato quindi necessario costruirsi un bagaglio di competenze sul

¹¹⁷ Per quanto riguarda il cartaceo si è fatto riferimento al *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* (vedi riferimenti in bibliografia), mentre come dizionari *online* ne sono stati scelti tre: <http://ocandomble.wordpress.com/vocabulario-ketu/>; <http://www.worixas.blogspot.com.br/p/vocabulario-yoruba.html>; <http://www.terra.com.br/esoterico/monica/colunas/2005/01/26/000.htm> ai quali si è però ricorsi principalmente per avere conferme, dal momento che risultano essere decisamente meno esaurienti e completi del cartaceo.

candomblé che potesse permettere di cogliere il significato di alcuni termini in determinati contesti e di capire di cosa si stesse parlando quando ci si riferiva in modo del tutto indiretto a un rituale piuttosto che a un altro. L'analisi dell'espressione *barco de iaôs* e di come sia stata tradotta in italiano (argomento sul quale si discuterà diffusamente nella parte dedicata all'analisi) può essere, si ritiene, un esempio significativo di questo discorso. Si ritiene particolarmente interessante il fatto che non si fosse totalmente digiuni dell'argomento, ragione per cui le conoscenze pregresse avrebbero dovuto aiutare nella lettura, ma ciò che viene presentato nel romanzo è spesso talmente preciso e specifico che è risultato necessario fare riferimento ad una letteratura specialistica. Contributi come quelli di Luisa Faldini (2009 e 2012) e Prandi (2009 e 2012) si sono rivelati fondamentali ai fini della possibilità di crearsi una base sia dal punto di vista linguistico che culturale che potesse permettere di entrare nel mondo mistico e rituale del candomblé; testi come quelli di Faldini (2004 e 2012) e di Francisco Nilton Castro (2002) e Maria Helena Farelli (2009) hanno permesso di approfondire il tema della culinaria divina. Si tiene a precisare che alcuni libri, tra i quali quelli di Castro e Farelli sul cibo divino, sono stati reperiti a Salvador, durante un viaggio effettuato proprio per cercare di entrare in contatto più diretto con la realtà che si stava studiando e per conoscere la *Fundação Casa de Jorge Amado*, con la quale si era, fino ad allora, entrati in contatto soltanto tramite *Internet*. Testi come quelli di Norma Seltzer Goldstein (2009), Lilia Moritz Schwarcz (2009) e soprattutto Manzatto (1994) hanno permesso di collocare il lavoro di Amado e in particolare *Tenda dos Milagres* nel panorama culturale brasiliano, anzi baiano. Il dizionario di Olga Gudolle Cacciatore ha, infine, rappresentato uno strumento prezioso ed esaustivo che ha permesso di entrare nell'universo linguistico del candomblé fornendo spiegazioni precise e riferimenti all'origine dei termini che hanno reso possibile l'individuazione delle eventuali scelte di modalità di traduzione operate nell'ambito del lessico religioso del candomblé. I dizionari *online*, decisamente più sintetici e talvolta deficitari, sono stati utilizzati sporadicamente e come strumento per avere conferme o fugare dubbi specifici. Come si può desumere da quanto si è detto, è stata necessaria una fase di preparazione successiva alla prima lettura del testo, in occasione della quale erano state evidenziate numerose difficoltà di comprensione. Tornare a una lettura più consapevole ha permesso di isolare termini da indagare particolarmente funzionali ai fini della fruizione di interi brani del romanzo in cui si presentano situazioni che appartengono alla sfera del religioso.

Si tratta di termini che hanno una valenza culturale e che non possono, di conseguenza, essere considerati isolatamente, ma sempre nel contesto in cui compaiono:

[...] ogni parola del testo originale deve essere, inizialmente, collocata nel contesto del sintagma, della frase e del contesto più ampio nel quale appare e solamente in seguito essere cercata nel testo tradotto, nel quale può riapparire, in modo esplicito, come parola isolata, come sintagma nominale o verbale, come morfema o come parafrasi o, ancora, in forma implicita, condensata, suggerita da una o più soluzioni nella versione offerta dal traduttore.¹¹⁸ (AUBERT, 1998, p. 104)

Si tratta di marcatori culturali, che devono sempre essere visti nel contesto in cui vengono utilizzati, dal momento che sono portatori anche di significati altri che dal contesto vengono determinati. Sono termini linguistici evidentemente, ma che, in determinate condizioni e situazioni assumono un significato che va oltre quello che hanno abitualmente. In proposito si potrebbero portare come esempio le seguenti frasi:

Quadro 5 – Il marcatore culturale *cavalo*

TF	Ao centro, Xangô, montado em <i>cavalo</i> de muita altanaria, o mulato Felipe Mulexê (p.231).
TM	Al centro Xangô che montava un <i>cavallo</i> di nobile portamento, il mulatto Felipe Mulexê (p. 235).
TF	Ferido no ombro, o sangue a escorrer, Felipe Mulexê <i>cavalo</i> de Xangô, impávido prosseguiu a dança (p.232).
TM	Ferito a una spalla, sanguinante, Felipe Mulexê il <i>cavallo</i> di Xangô, proseguì impavido la danza (p. 236).

Come si può notare la parola “cavallo” assume qui un significato del tutto diverso da quello che avrebbe normalmente se tolta dal contesto, vale a dire “mammifero domestico degli Equini, erbivoro, con

¹¹⁸ “[...] cada palavra do texto original necessita, inicialmente, ser situada no contexto do sintagma, da oração e do contexto mais amplo em que ocorre e, somente depois, ser buscada no texto traduzido, em que pode re-ocorrer, de forma explicita, como palavra isolada, como sintagma nominal ou verbal, como morfema ou como parafrase ou, ainda, de forma implicitada, condensada, sugerida por uma ou mais soluções na versão oferecida pelo tradutor.”

collo eretto ornato di criniera, piede fornito di un solo dito protetto dallo zoccolo [...]“ (ZINGARELLI, 2007, p. 324). Qui il termine indica l’incorporazione di un iniziato da parte dell’*orixá* che lo “montava”, appunto, come se fosse il proprio cavallo.¹¹⁹ Il contesto determina il significato altro che il termine assume, contesto che è chiaramente riferito a un rituale di *candomblé*, come evidenzia la presenza di termini come *Xangô* (la divinità) e la danza. Considerare la parola solo nel suo essere un elemento della lingua, decontestualizzarla, significa inevitabilmente perdere questa ricchezza lessicale che è allo stesso tempo culturale, che si ritiene debba invece essere salvata.

In questo senso possiamo dire, facendo ancora ricorso alle parole di Aubert, che

[...] il marcatore culturale sarà visto meno come un fatto di dizionario e più come un fatto di discorso. Così, nell’osservare un testo o segmento di linguaggio verbale, lo facciamo attraverso termini e fasi attualizzati in un contesto. E una delle caratteristiche che definiscono gli oggetti così osservati risiede proprio nel trovarsi in un determinato co(n)testo di attualizzazione.¹²⁰ (AUBERT, 2006, p. 27)

Alcuni termini presenti nel romanzo possono essere caricati di una connotazione religiosa ma possono anche avere, al contrario, un significato totalmente profano; fanno parte a pieno titolo del patrimonio culturale baiano, ma la loro valenza religiosa dipende completamente dalla situazione, come nel caso del cibo (di cui si dirà diffusamente nel momento in cui si analizzerà tale categoria). A Bahia il cibo è un fatto sociale ma anche religioso e questo può creare problemi al momento della traduzione se la si intende come occasione per portare una realtà

¹¹⁹ La traduttrice inserisce, in questo caso, un’opportuna nota esplicativa che recita: “in linguaggio di *candomblé* “montare un cavallo” equivale a possedere, invasare. Un *orixá* “monta il suo cavallo” quando è disceso in uno degli adepti” (AMADO, 2006, p. 235, nota 1).

¹²⁰ “[...] o marcadador cultural será visto menos como um fato de dicionário e mais como de discurso. Assim, ao observarmos um texto ou segmento de linguagem verbal, o fazemos sobre termos e fases atualizados em contexto. E uma das características definidoras dos objetos assim observados reside, justamente, em encontrar-se em determinado co(n)texto de atualização”. Aubert prosegue affermando che il marcatore culturale non è percepibile nell’espressione linguistica isolata.

culturale come quella del *candomblé* baiano in un contesto diverso, come quello italiano, che non ne conosce le caratteristiche costitutive. Come si vedrà in seguito vi sono, nel romanzo, interi brani che riguardano il cibo rituale che risultano di difficile comprensione per un lettore italiano che ignori tutto questo discorso. Ci si può chiedere se, in effetti, questo provochi un reale problema o se, al contrario, la lettura possa continuare, pur con alcune lacune, ma arrivando comunque in fondo e riuscendo a regalare al lettore una conoscenza generica della realtà culturale raccontata dall'autore. La risposta a tale domanda dipende dall'obiettivo che ci si pone nell'intraprendere la traduzione di un libro come *Tenda dos Milagres*. Se infatti si intende la traduzione di questo romanzo come traduzione di un'opera esclusivamente letteraria e non ci si sofferma sulla ricchezza di elementi culturali in esso contenuti, la si porterà avanti come un normale processo di conversione linguistica dalla lingua di partenza a quella di arrivo e i numerosi marcatori culturali incontrati perderanno di senso. Se invece si guarderà a questo romanzo evidentemente come testo letterario di un autore che permette però, in un secondo momento, di poter arrivare alle concezioni antropologiche di Jorge Amado (MANZATTO, 1994, p. 93) allora tutto ciò che è marcato culturalmente assumerà un altro valore. Di conseguenza, il riuscire a portarlo nella lingua e cultura di arrivo diventerà una preoccupazione del traduttore e ci si troverà nell'ambito di una traduzione culturale. Si è inteso assumere questo punto di vista a partire dal quale si è costruita l'analisi della traduzione del lessico religioso, facendo propria la definizione di "antropologia literária" (ovvero "antropologia letteraria") di cui parla Manzatto (1994, p. 93) e guardando a *Tenda dos Milagres* come a un testo che narra di una cultura, quella baiana.

Dall'osservazione dei dati riportati nelle tabelle si cercherà di trarre una conclusione sulla scelta traduttologica operata da Elena Grechi per quanto riguarda i termini immediatamente legati al *candomblé*. Per esaminare in modo più organizzato il lessico presente nelle tabelle, si è ritenuto di suddividerlo per categorie di appartenenza, individuando, nello specifico, i nomi delle divinità, gli oggetti e i luoghi rituali, i protagonisti della religione, il cibo. Di fatto, nel momento in cui ci si avvicina alla lingua che veicola l'elemento religioso nel romanzo ci si confronta principalmente con gli *orixás*; con oggetti e luoghi fisici che rimandano inequivocabilmente al *candomblé*, che ne sono simboli, capaci di evocare i diversi rituali e, a volte, specifiche fasi degli stessi; con coloro che realizzano il rituale e che, in generale, vi prendono parte dal momento che l'intera comunità del *candomblé* viene coinvolta; con

il momento in cui tutti, uomini e divinità, separatamente o insieme, devono essere nutriti. È questo il motivo per cui si è pensato di raggruppare i termini e le espressioni che facevano parte di ognuno dei citati elementi per avere un panorama più completo possibile del lessico legato alla sfera del religioso e poterlo analizzare in modo sistematico, cercando di ottenere un quadro finale che desse indicazioni sulle scelte operate dalla traduttrice di volta in volta e in relazione ai singoli elementi. Non si è mai pensato di analizzare tutto il lessico che riguarda la religione presente nel romanzo, ma si ritiene di aver preso sicuramente in considerazione gli elementi più significativi ai fini della comprensione dei brani maggiormente marcati culturalmente. Si pensa che si tratti di categorie, ognuna delle quali presenta caratteristiche ben precise che la collocano a pieno diritto fra gli oggetti di studio della presente ricerca.

3.2 LE DIVINITÀ DEL CANDOMBLÉ PER IL LETTORE ITALIANO

La categoria che ricopre un ruolo di fondamentale importanza nel romanzo è sicuramente quella relativa ai nomi delle divinità, protagoniste delle feste, degli incontri settimanali che coinvolgono i personaggi di *Tenda dos Milagres*.

Le divinità vengono presentate già nelle prime pagine, quasi come se Amado volesse rendere chiaro sin dall'inizio che la realtà che sta per presentare è indissolubilmente legata al candomblé. Si ha l'impressione che facciano parte del quotidiano dei personaggi di questo romanzo, che ad esse fanno riferimento in numerose situazioni, che ad esse sono legati attraverso vincoli relazionali da tutti riconosciuti (come si vedrà nel paragrafo dedicato ai protagonisti) che le nutrono (come si vedrà nel paragrafo dedicato al cibo). Si potrebbe pensare che si presenti da subito lo sfondo culturale su cui tutto si svilupperà, la storia di Archanjo, delle persone a lui legate, quella dei festeggiamenti per il suo centenario, quasi un'entrata in *medias res*. Il romanzo comincia con una delimitazione geografica del luogo in cui tutto accadrà:

[n]el vasto territorio del Pelourinho uomini e donne insegnano e studiano. Università vasta e variata, esso si stende e ramifica fino al Tabuão, alle porte del Carmine e in Sant'Antonio-oltre-il-Carmine, alla Baixa dos Sapateiros, sui mercati, al Maciel, alla Lapinha, alla piazza della Cattedrale,

al Tororó, alla Barroquinha, alle Sette Porte e al Rio Vermelho: in ogni luogo dove uomini e donne lavorano i metalli e il legno, usano erbe e radici, mischiano ritmi, passi di danza e sangue e con la mescolanza hanno creato un altro colore e un altro suono, un'immagine nuova, originale.¹²¹ (AMADO, 2006, p. 11)

Nelle pagine successive (13-16) si passa alla descrizione delle botteghe degli artigiani che vivono e lavorano in questo luogo e questo offre la possibilità di presentare quasi tutte le divinità elencate nella prima tabella; di seguito si parla delle “baracchine degli erboristi”, delle erbe medicinali e anche degli elementi usati nel candomblé (è il caso dell’*ebó* di cui si dirà) per arrivare al vero centro attorno al quale ruota tutto il romanzo:

[a]lla bottega degli ex voto, in Ladeira do Tabuão, al n° 60, si trova il Rettorato di questa Università popolare. Là troviamo mastro Lídio Corró che illustra miracoli, che muove ombre cinesi, che scava incisioni primitive nel legno; là si trova anche Pedro Archanjo, forse, chissà? Il rettore. Curvi sui vecchi caratteri consunti e sulla capricciosa stampatrice, compongono e stampano nella tipografia arcaica e poverissima un libro sulla vita baiana.¹²² (AMADO, 2006, p. 17)

Il cerchio si chiude con le ultime righe: “vicinissima, al Terreiro de Jesus, sorge la Facoltà di Medicina, e anche là s’insegna a guarire le

¹²¹ “NO AMPLO TERRITÓRIO DO PELOURINHO, HOMENS E MULHERES ENSINAM E estudam. Universidade vasta e vária, se estende e ramifica no Tabuão, nas Portas do Carmo e em Santo Antônio Além-do-Carmo, na Baixa dos Sapateiros, nos mercados, no Maciel, na Lapinha, no Largo da Sé, no Tororó, na Barroquinha, nas Sete Portas e no Rio Vermelho, em todas as partes onde homens e mulheres trabalham os metais e as madeiras, utilizam ervas e raízes, misturam ritmos, passos e sangue; na mistura criaram uma cor e uma som, imagem nova, original” (AMADO, 2001, p. 1), maiuscolo dell’autore.

¹²² “Na Tenda dos Milagres, Ladeira do Tabuão, 60, fica a reitoria dessa universidade popular. Lá está mestre Lídio Corró riscando milagres, movendo sombras mágicas, cavando tosca gravura na madeira; lá se encontra Pedro Archanjo, o reitor, quem sabe? Curvados sobre velhos tipos gastos e caprichosa impressora, na oficina arcaica e paupérrima, compõem e imprimem um livro sobre o viver baiano” (AMADO, 2001, p. 5).

malattie, a curare gl'infermi. Oltre a materie varie: dalla retorica al sonetto, a ideologie sospette".¹²³ (AMADO, 2006, p. 17)

In queste pochissime pagine vengono presentate tutte le tematiche che verranno trattate nel romanzo, la cultura popolare, il meticciano, la religione, il razzismo, il sapere popolare in opposizione al sapere accademico. Da p. 13 a p. 17 si parla di candomblé attraverso la presentazione delle singole divinità delle quali si descrivono le caratteristiche e gli emblemi e la medicina popolare-religiosa. È come se venissero da subito presentati i veri protagonisti del romanzo: Pedro Archanjo, Lídio Corró e gli *orixás* e il lettore italiano si trova subito in difficoltà perché probabilmente pensa che si tratti soltanto della descrizione, decisamente particolareggiata, di oggetti di artigianato baiano. Lo sono, evidentemente, ma non sono soltanto questo, si tratta di veri e propri personaggi che entreranno a far parte del romanzo e che il lettore ritroverà in contesti come questo: "Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al suono dell'adjá fra i canti delle figlie-di-santo"¹²⁴ (AMADO; 2006, p. 38) senza riuscire a capire di che cosa si tratti. Avere elencato le divinità all'inizio della storia, insieme ai due protagonisti amici fraterni significa, si ritiene, porre l'accento su quelle che sono le strutture portanti del romanzo, attorno alle quali girerà tutto ciò che sta per accadere.

Qui di seguito, nella Tabella 1, sono riportati i nomi delle divinità:¹²⁵

Tabella 1 – Nomi delle divinità

Nome divinità TF	Con variazione	Nome divinità TM	Con variazione
Orixás		Orixás	Orixàs
Oxalá		Oxalá	Oxalà
Oxóssi		Oxóssi	l' Oxóssi
Iku		Iku	
Xangô		Xangô	
<u>Ogun</u>		<u>Ogum</u>	
<u>Yansan</u>		<u>Iansã</u>	

¹²³ "Ali bem perto, no Terreiro de Jesus, ergue-se a Faculdade de Medicina e nela igualmente se ensina a curar doenças, a cuidar de enfermos. Além de outras matérias: da retórica ao soneto e suspeitas teorias".

¹²⁴ "Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas" (AMADO, 2001, p. 27).

¹²⁵ Si fa, evidentemente, riferimento alle due edizioni utilizzate per la presente ricerca e rintracciabili in bibliografia.

<u>Yemanjá</u>	<u>Yemanjás</u>	<u>Iemanjá</u>	<u>Iemanjà Iemanjás</u>
Exu		Exu	
Exu Akssan ¹²⁶		Exu akssan	
Iaba ¹²⁷		Iaba	
Lôko ¹²⁸		Lôko	
Omolu		Omolu	
Oxolufã		Oxolufã	
Oxum	Oxuns	Oxum	Oxuns
Oxumarê		Oxumarê	
Ossain		Ossain	

Risulta evidente, già da una prima osservazione dei dati riportati nella tabella, che la traduttrice, nel caso dei nomi delle divinità, ha decisamente optato per il prestito linguistico. Aubert (1998, p. 106), definisce il prestito come “un segmento del Testo Fonte riprodotto nel Testo Meta con o senza segni specifici di prestito (virgolette, corsivo, grassetto, etc.)”.¹²⁹ Egli afferma, inoltre, che “nomi propri [...] costituiscono l’oggetto privilegiato di prestito, così come termini ed espressioni che si riferiscono a realtà antropologiche e/o etnologiche specifiche”.¹³⁰ (AUBERT, 1998, p. 106) I nomi delle divinità sono, evidentemente, termini che si riferiscono a una realtà antropologica ben specifica che non esiste nel paese al quale la traduzione è diretta, quindi

¹²⁶ In realtà la grafia corretta sarebbe Exu Akessan (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini e da GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 118), ma si riporta la variante usata da Amado (AMADO, 2001) e da Elena Grechi (AMADO, 2006).

¹²⁷ La Yaba è in realtà un termine che indica, nel candomblé keto, molte delle divinità femminili, è un termine che normalmente si presenta al plurale, che significa “spose” e che indica quindi le consorti di varie divinità maschili; in altri ambiti, come nel candomblé sincretico, indica invece una figura che ha caratteristiche di diavolessa, come nel caso di *Tenda dos Milagres* (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

¹²⁸ Lôko è, in realtà, una divinità agreste africana dell’area linguistica fon (attuali Benin e Togo) e quindi del vodù. Si tratta di religioni molto permeabili, nell’ambito delle quali sono avvenuti diversi passaggi e imprestiti (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

¹²⁹ “[...] *um segmento textual do Texto Fonte reproduzido no Texto Meta com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.)*.” Aubert propone un modello descrittivo che fa riferimento a Vinay e Darbelnet (1958).

¹³⁰ “*Nomes próprios [...] constituem objetos privilegiados de empréstimo, bem como termos e expressões tendo por referentes realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas*”.

la traduttrice non avrebbe, probabilmente, avuto altra alternativa al prestito linguistico, già che “incommensurabilmente più grave è l’esistenza di contenuti mai espressi e, a priori, senza espressione possibile nella lingua di arrivo”.¹³¹ (AUBERT, 1981, p. 2) In questo caso il prestito sembra essere l’unica soluzione per una questione di effettiva intraducibilità; si tratta di quella mancanza di possibile equivalenza che rende tanto difficile l’operazione del tradurre. Sebbene vi sia, all’origine del nome della divinità un riferimento a una sua caratteristica o magari funzione, si ritiene che non abbia senso tentare di procedere con una sorta di decifrazione del significato del nome stesso, che non comporterebbe alcun cambiamento a livello di comprensione da parte di un lettore che non conosce il *candomblé*. Il seguente esempio può aiutare a spiegare quello che si intende: l’origine yoruba del nome Yemanjá è “yèyé” ovvero madre, signora (*mãe*), “*omom*” (diminutivo per animali), “*ēja*” ovvero pesce (*peixe*). Volendo decifrare il significato si avrebbe quindi “madre dei pesciolini” o “madre dei figli pesci”, (*mãe dos peixinhos*) (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 254) che non vorrebbe dire nulla per un lettore italiano o, in generale, per chi non conosce il *candomblé*. È evidente che verrebbe aggiunta un’informazione sulla divinità, il legame con l’acqua, che dal nome non sarebbe possibile inferire, ma non aiuterebbe in alcun modo a livello della traduzione. Si veda la frase: “nella bottega di Agnaldo i legni duri [...] si trasformano in *oxês* di Xangô, in statuette di Oxuns, e di Yemanjás, in figurette di caboclos,¹³² (AMADO, 2006, p. 13) la comprensione non sarebbe più facile se la traduzione fosse “nella bottega di Agnaldo i legni duri [...] si trasformano in *oxês* di Xangô, in statuette di Oxuns, e di Madri dei figli pesci, in figurette di caboclos”.¹³³ Si ritiene anzi che quest’ultima proposta rappresenti un ostacolo ancora maggiore alla comprensione, dal momento che il lettore italiano non si troverebbe di fronte ad un marcatore culturale capace di segnalare una differenza e quindi, semplicemente, potrebbe essere indotto a pensare che si tratti di un oggetto realizzato dall’artigianato locale legato alla presenza del mare e quindi alla pesca. Si perderebbe così completamente

¹³¹ “*Incomensuravelmente mais grave é a existência de conteúdos nunca exprimidos e, a priori, sem expressão possível na LC*”.

¹³² “*Na tenda de Agnaldo, as madeiras de lei [...] se transformam em oxês de Xangô, em Oxuns, em Yemanjás, em figuras de caboclos [...]*” (AMADO, 2001, p. 3).

¹³³ Si è sostituito soltanto un nome per comodità dal momento che, per sostenere l’idea che si sta esprimendo, si ritiene che uno possa essere sufficiente.

l'elemento religioso. Come dice Aubert, “se il termine esiste esclusivamente nella cultura fonte la traduzione letterale è impossibile”.¹³⁴ (AUBERT, 2003, s. p.) Regina Helena Corrêa (2003, p. 125) presenta un esempio di traduzione in inglese che sarebbe una combinazione di prestito e spiegazione, chiaro riferimento alla caratteristica della divinità protettrice dei guerrieri ma che non può comunque rinunciare al prestito: “*Ogun, the Warrior*” (Ogun, il guerriero).¹³⁵

A questo punto è estremamente importante prendere in considerazione il lettore di lingua italiana, ovvero il destinatario della traduzione interlinguistica¹³⁶ che si sta analizzando. Prendendo in esame la figura del lettore destinatario dell'opera tradotta di Amado è interessante fare riferimento a quanto dice Aubert

[...] il lettore della sua traduzione può essere caratterizzato come adulto, di cultura media o superiore, che avrà come obiettivo o lo studio (lettore accademico) o il divertimento (lettore comune). Sapendo che si tratta di un'opera della letteratura brasiliana, questo lettore ha comunque come aspettativa quella di trovare riferimenti a e descrizione di realtà che per lui, lettore, sono “esotiche”, il che giustifica, o perfino raccomanda, l'uso del prestito e del calco con una certa frequenza, mentre la natura letteraria e l'obiettivo di “divertimento” suggeriscono un uso moderato della nota a piè di pagina. D'altra parte, trattandosi di romanzo, c'è un certo margine di tolleranza quanto alla precisazione di termini descrittivi della realtà nordestina.¹³⁷ (AUBERT, 1981, p. 18)

¹³⁴ “[...] se o termo é exclusivo da cultura fonte, a tradução seria impossível”.

¹³⁵ In realtà sarebbe preferibile “Ogun, il fabbro”, viste le caratteristiche di questa divinità (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

¹³⁶ Secondo la definizione fornita da Jakobson (2010).

¹³⁷ “[...] o leitor de sua tradução pode ser caracterizado como adulto, de cultura mediana ou superior e que terá como objetivo ou o estudo (leitor acadêmico) ou o lazer (leitor comum). De qualquer forma, sabendo tratar-se de obra da literatura brasileira, este leitor tem como expectativa encontrar referência a e descrição de realidades que para ele, leitor, são “exóticas”, o que justifica e até recomenda o emprego dos recursos de empréstimo e de decalque com certa frequência, enquanto que a natureza literária e o objetivo

L'autore continua dicendo però che, avendo, nel testo oggetto del proprio lavoro (*Tereza Batista Cansada de Guerra*), a che fare con una realtà che prevede una descrizione geografica, sociologica e storico-militare, si ha bisogno di un livello di precisione molto alto e quindi la nota a piè di pagina è accettata in modo più naturale. Si ritiene che lo stesso principio possa essere valido per *Tenda dos Milagres*, in cui viene descritta una realtà storica, antropologica e religiosa. Indubbiamente la nota interrompe il normale procedere della narrazione e rappresenta un elemento che, visivamente, può creare disturbo a chi legge, ma esistono testi che necessitano di spiegazioni per permettere al lettore di comprendere ciò che sta leggendo. In alcuni casi fornire o meno spiegazioni può non fare una grande differenza perché l'elemento o gli elementi sconosciuti possono non essere tanto rilevanti, ma nel caso di *Tenda dos Milagres* l'elemento religioso presente nel romanzo viene ad essere un tema fondante e, in quanto tale, impossibile da ignorare, si ritiene. Alcuni studiosi che si sono impegnati nello studio delle modalità traduttive scelte per tradurre testi di Jorge Amado (principalmente della seconda fase), particolarmente marcati culturalmente, hanno evidenziato che il prestito e la spiegazione (sotto forma, per esempio, di nota a piè di pagina) predominano sugli altri procedimenti (AUBERT, 1998, p. 99-128, AUBERT, 2003, s. p., CORRÊA, 2003, p.93-137).

Il candomblé è una religione sostanzialmente sconosciuta in Italia, anche se ora ci sono due santuari attivi, quello di Arborio (Vercelli), con un *pai-de-santo* italiano e quello di Casalpalocco (Roma) con una *mãe-de-santo* italiana; il terzo, nei pressi di Lentate sul Seveso, vicino a Milano, non sembra essere più attivo.¹³⁸ Molti italiani che vanno in Brasile entrano inoltre in contatto con il candomblé, anche soltanto visitando un luogo come Salvador, dove la presenza degli *orixás* è percepita attraverso immagini, artigianato e spesso possibilità di partecipare a rituali ove vengono convogliati i turisti, alcuni dei quali vengono persuasi che il rituale a cui andranno sarà per pochi, sarà il vero candomblé. Succede così che a volte essi paghino per essere ammessi, nella convinzione di vedere un rituale segreto e rivolto a pochi, mentre in realtà nei candomblé il ciclo rituale prevede la celebrazione di diverse feste pubbliche, alle quali si accede liberamente. Alle cerimonie che

de "lazer" sugerem uso moderado da nota de rodapé. Por outro lado, tratando-se de romance, há uma certa margem de tolerância quanto à precisão dos termos descritivos da realidade nordestina".

¹³⁸ Dati forniti dalla Prof.ssa Faldini.

esulano dalle feste pubbliche del *terreiro* non sono invece ammesse a partecipare persone non iniziate o che non frequentino regolarmente il candomblé. Comunque anche nel caso una persona segua costantemente le feste pubbliche, essa potrà conoscere i nomi delle divinità, la gerarchia del santuario e conoscere il lessico di base, cosa che lo metterà in una diversa condizione, maggiormente ricettiva se e quando deciderà di leggere un romanzo come *La bottega dei miracoli*. Se si parla del candomblé vero, non offerto ai turisti è evidente che si tratta di una conoscenza di nicchia e che, quando sono stati tradotti i romanzi di Amado, probabilmente si conosceva molto meno ed è quindi condivisibile la scelta che ha portato la traduttrice a inserire note a piè di pagina contenenti spiegazioni relative alle divinità citate e totalmente sconosciute per la gran parte dell'allora pubblico lettore italiano. Oggi, grazie al fatto che le distanze sono sempre più limitate e che ci si muove decisamente di più, forse comincia a esserci meno ignoranza in materia, anche se rimane a tutti gli effetti, come si è già detto, una conoscenza di nicchia. D'altra parte, però, come si vedrà in seguito, la scelta delle note non è risultata coerente, dal momento che non sono presenti note contenenti chiarimenti su altri elementi ugualmente importanti dal punto di vista religioso, o compaiono solo molto avanti nel testo o contengono spiegazioni imprecise e incomplete, come si vedrà a proposito della gerarchia religiosa o del cibo. La fitta presenza di note rende, inoltre, la lettura difficoltosa, come già sottolineato dalle parole di Aubert, in quanto frequentemente interrotta, per non parlare del fatto che un nome di divinità può ricomparire a distanza di decine di pagine dalla nota che ne fornisce la descrizione, rendendo necessaria la sospensione della lettura e il recupero della nota stessa. Un tale procedimento può, di fatto, togliere il piacere della lettura, facendo sì che il lettore percepisca maggiormente il disagio del dover tornare continuamente indietro alla ricerca spasmodica della nota che potrebbe permettergli di capire piuttosto che il desiderio di continuare a scoprire quello che il romanzo ancora non gli ha raccontato. L'emozione dell'avventura nel mondo baiano e sincretico di Salvador potrebbe cedere il passo alla noia e al fastidio del dover continuamente tornare a cercare informazioni. Un pericolo ulteriore può essere quello menzionato da Venuti (2002, p. 47) che afferma che “[...] aggiungere note a piè di pagina alla traduzione può restringere il pubblico domestico ad una élite culturale, visto che queste fanno parte di una convenzione accademica”.¹³⁹ La nota

¹³⁹ “[...] acrescentar notas de rodapé à tradução pode restringir o público doméstico a uma elite cultural, visto que as mesmas fazem parte de uma

esplicativa è, in effetti, una caratteristica dei testi accademici, in cui, a seconda delle convenzioni, riporta spiegazioni o indicazioni bibliografiche. Il lettore accademico non avrà, si ritiene, problemi, ma il lettore che si avvicina a Jorge Amado può, come si è visto, essere anche interessato esclusivamente al divertimento, alla scoperta di un mondo che non conosce e, in questo caso, le note potrebbero, in effetti, essere demotivanti. Non è però corretto sottovalutare il lettore comune che può, si ritiene, essere interessato a una comprensione completa dell'elemento culturale oltre che linguistico e a un approfondimento dal punto di vista delle proprie conoscenze; in questo caso le note diventano uno strumento indispensabile, soprattutto nel caso di *La bottega dei miracoli*, romanzo ricchissimo dal punto di vista culturale, nello specifico, della cultura baiana, come si è già più volte evidenziato.

Volendo ricorrere alle note, si ritiene che la traduttrice avrebbe dovuto inserirne una in corrispondenza della prima comparsa del termine (come accade nel caso dei nomi della divinità), fornendo una spiegazione più o meno esaustiva ma comunque sufficiente per descrivere le caratteristiche principali dello stesso. In seguito non sarebbe necessario, evidentemente, ripetere la nota, ma magari richiamarla per evitarne, come si è già spiegato, la noiosa ricerca nelle pagine precedenti. Si ritiene che un glossario avrebbe potuto rappresentare una soluzione di più facile utilizzo, permettendo al lettore di scegliere liberamente se e quando andare a cercare chiarimenti, spiegazioni e informazioni. Il glossario permette di evitare la ricerca delle note contenute in pagine già lette, non inquina il testo e permette una consultazione autonoma e responsabile. Sebbene si concordi con Venuti sull'accademicità delle note, si ritiene che non fornire indicazioni possa significare, come si è già accennato, sottovalutare la capacità, la curiosità, l'interesse di un lettore che, pur non appartenendo al mondo dell'*élite* culturale, può avere sensibilità e desiderio di approfondire ciò che sta leggendo.

Rispetto alla nota, il glossario sembra essere maggiormente democratico, dal momento che non viene imposto ma offerto; mentre la nota può essere vista come intervento invasivo da parte del traduttore, il glossario assume le caratteristiche di una cassetta degli attrezzi, da avere a disposizione e da usare soltanto in caso di bisogno. Si ritiene che, anche dal punto di vista della casa editrice, un glossario potrebbe essere meglio tollerato rispetto alle note, viste, in generale, come una difficoltà.

Passando ora a un'analisi dei nomi contenuti nella Tabella 1, vi sono soltanto tre eccezioni che sono state sottolineate e che meritano una riflessione a parte. I nomi delle suddette divinità presentano una modifica ortografica rispetto al TF, ma ciò che rende questo elemento particolarmente interessante è il fatto che ora la versione presente nel TM, quindi nella traduzione in italiano, ora quella nel TF risulta essere più frequente nel *web* brasiliano. Sarebbe ovvio aspettarsi la variante più ricorrente nel testo in portoghese ma, di fatto, Iemanjá compare con una frequenza di 3.920.000 occorrenze, mentre Yemanjá solo di 1.470.000; Ogun rimanda ad Ogum, Ògún compare in 8.210.000 occorrenze e Ogum in 1.750.000. Tutte le versioni ortografiche sembrano essere accettabili ma, nel primo caso, probabilmente, il testo fonte è più fedele all'originale yoruba che sarebbe Yemonja, cosa che si ripete nel secondo in cui Ogun è più vicino al nome yoruba, vale a dire Ògún (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 254 e p. 189). Nel terzo ed ultimo caso, invece, Iansã ha una frequenza di 461.000 occorrenze, mentre Yansan di 485.000; nessuna delle due varianti sembra essere simile al terzo nome che compare, ovvero Oyá, nome nigeriano della divinità.¹⁴⁰ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 204)

Sembra quindi che non vi sia univocità quanto all'ortografia di questi nomi, fatto che ha, probabilmente, reso necessaria una scelta da parte della traduttrice.

Ai fini della traduzione non cambia molto il fatto che sia stata mantenuta la forma più frequente in portoghese o che sia stata scelta quella magari più vicina all'ortografia italiana o quella più fedele all'originale africano, dal momento che questo non si presenterebbe, si ritiene, come un problema per il lettore italiano. Si ritiene che ciò sia dovuto alla complessità della lingua del candomblé che, come si è già evidenziato, è sincretica e presenta grafie diverse dovute a prestiti da lingue africane, assonanze, traduzioni letterali (ci sono trascrizioni diverse a seconda del sistema brasiliano, americano, nigeriano ecc.). Importante, invece, la scelta di mantenere i nomi originali delle divinità senza cercare di trasformarli e adattarli, impresa, come si è già menzionato, destinata peraltro a fallire dal momento che è impossibile trovare corrispondenze in italiano. Si potrebbe pensare di usare il santo

¹⁴⁰ Nel caso di quest'ultima divinità accade, inoltre, qualcosa di curioso: digitando il nome Iansã compaiono 1.550.000 voci, il numero maggiore delle tre varianti ortografiche. Accesso effettuato il 31 luglio 2011. Il dizionario portoghese Aurélio (2010) riporta le seguenti voci: Iemanjá, Ogun, Iansã, mentre nello Houaiss (2009) compaiono: Iemanjá, Ogum e Iansã.

cattolico sincretizzato con la divinità africana, ma sarebbe estremamente riduttivo in quanto, sebbene le due entità abbiano caratteristiche comuni, non possono essere intercambiabili. Tornando al discorso della conoscenza di nicchia, si può affermare che, essendo tale, le pubblicazioni sul candomblé in Italia siano state normalmente dirette al mondo accademico, degli addetti ai lavori, anche se, ultimamente, grazie anche alla rete, i confini si sono allargati.

Lasciare i nomi in lingua originale, senza cercare improbabili corrispondenze significa inoltre lasciare quell'elemento "stranierizzante" di cui parla Venuti (2002, p. 40) e che crea la differenza di fronte alla quale il lettore italiano dovrebbe fermarsi a riflettere. La traduttrice permette di cogliere l'elemento diverso, che dovrebbe proiettare nel mondo del romanzo, nel mondo del candomblé, passaggio necessario nel caso di un romanzo tanto situato dal punto di vista culturale.

Si è accennato al fatto che Elena Grechi scelga che cosa necessiti di una nota e che cosa no, fatto che, nel caso delle divinità, risulta di non facile comprensione. Si può cominciare con il termine *orixás*, che compare alla pagina 14 del testo in italiano, ma senza alcuna nota e in una nota dedicata ad Exu. La nota veramente dedicata a questo termine la si trova solo nella pagina successiva e dopo averne citati diversi di *orixás* ai quali è stata dedicata una spiegazione-descrizione (anche se non a tutti). Nella nota esplicativa si legge: "*Orixás* (o «santi») sono chiamati tutti gli spiriti della terra, dei boschi, delle acque, di derivazione africana, onorati nei riti del candomblé" (AMADO, 2006, p. 15). Se si cerca il significato di tale termine nel dizionario di Gudolle Cacciatore si trova una definizione ben più ricca, che individua negli *orixás*

[d]ivinità yoruba intermediarie [...] tra Olórun o meglio tra il suo rappresentante (e figlio) Oxalá e gli uomini. [L'autrice aggiunge che] molti di loro sono antichi re e regine o eroi divinizzati, che rappresentano le vibrazioni delle forze elementari della natura – fulmini, tuoni, venti, tempeste, acqua, fenomeni naturali, come l'arcobaleno, attività economiche primordiali dell'uomo primitivo – caccia, agricoltura – o minerali, come il ferro, che è servito tanto per queste attività di sopravvivenza che a quelle di sterminio – la guerra. E ancora le grandi mietitrici di vite, le

malattie endemiche, come il vaiolo etc.¹⁴¹
(GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 197)

Le due definizioni sono evidentemente inconciliabili, in quanto quella della traduttrice non sembra considerare una parte significativa della casistica presentata dal dizionario e riduce il significato a “spiriti della natura”, senza considerare, appunto, le “attività economiche primordiali” e le malattie, ne risulta una semplificazione del termine.

Vi è poi il caso di Oxóssi, citato almeno cinque volte prima di trovare una nota esplicativa che lo riguardi, nota dedicata peraltro a uno dei suoi emblemi, non all’*orixá* stesso che viene, quindi, introdotto in un discorso che riguarda in realtà un oggetto. Difficile comprendere il motivo di una tale disparità di trattamento, nello stesso modo in cui è complicato intendere perché la traduttrice scelga di suggerire solo per alcune divinità con quali santi cattolici siano sincretizzate: Exu-demonio, Iansã (citata nella nota dedicata ad un suo emblema e non nel testo se non a p. 72) -Santa Barbara, Oxóssi (stessa situazione di Iansã) - San Giorgio, Omolu-San Lazzaro e San Rocco. Volendo cercare una coerenza probabile in questo atteggiamento selettivo si è pensato al fatto che la descrizione di un emblema o di una caratteristica ad esso legata potesse facilmente richiamare il santo cattolico sincretizzato con il quale l’*orixá* condivide tale caratteristica o oggetto. Si tratterebbe, quindi, di un tentativo di semplificazione rivolto al lettore di arrivo, che si troverebbe così di fronte ad una immagine più familiare percependo quindi una minore distanza nei confronti del libro che sta leggendo. Anche se così fosse verrebbe comunque a mancare una coerenza; si entra nel campo della traduzione come processo decisionale, che rende sempre necessaria una scelta, scelta che inevitabilmente ha delle ricadute, come spiega Jiří Levý per il quale una delle conseguenze importanti concerne l’obbligo della coerenza, in funzione della quale non si può non tenere conto della scelta fatta in origine nel momento in cui ci si trova a doverne fare di nuove; deve esserci una corrispondenza

¹⁴¹ “*Divinidades intermediárias iorubanas [...]entre Olórun, ou melhor, entre seu representante (e filho) Oxalá e os homens. Muitos deles são antigos reis, rainhas ou heróis divinizados, os quais representam as vibrações das forças elementares da Natureza – raios, trovões, ventos, tempestades, água, fenômenos naturais, como o arco-íris, atividades econômicas primordiais do homem primitivo – caça, agricultura – ou minerais, como o ferro que tanto serviu a essas atividades de sobrevivência assim como às de extermínio – a guerra. E ainda as grandes ceifadoras de vidas, as doenças epidêmicas, como a varíola etc.*”; l’inciso in corsivo nella citazione tradotta in italiano è della sottoscritta.

di base tra tutte le scelte che il traduttore è chiamato a fare, come in un gioco di scacchi (LEVY, 1995, p. 65). L'ultimo riferimento ad una divinità sul quale si intende riflettere è quello relativo ad Oxum:

Quadro 6 – Oxuns

Es. 1	TF	Na tenda de Agnaldo, as madeiras de lei [...] se transformam em oxês de Xangô, em <i>Oxuns</i> , em Yemanjás, em figuras de caboclos [...] (p. 3).
	TM	Nella bottega di Agnaldo i legni duri [...] si trasformano in oxês di Xangô, in <i>statuette di Oxuns</i> , e di Yemanjás, in figurette di caboclos (p. 13).

In questo caso la traduttrice fornisce una spiegazione inserendo il termine “statuette”, dal momento che, nel testo fonte, compare in realtà il nome al plurale nel corpo di una lista di oggetti che un artigiano ricava da vari tipi di legno ma tale aiuto non sortisce, si pensa, l'effetto voluto. Se infatti, l'aver inserito la parola “statuette” aiuta sicuramente il lettore a capire che si tratta di figure delle divinità nominate, il fatto di lasciare il nome della divinità al plurale può creare confusione. In nota appare la seguente spiegazione: “seconda moglie di Xangô, è la divinità del fiume Oshun (Nigeria) ed è raffigurata come una donna civettuola e vanitosa. [...]” (AMADO, 2006, p.13, nota 2). Il lettore può essere indotto a pensare che il nome della divinità sia quello presente nel testo, visto che la traduttrice non inserisce la forma singolare nella nota prima della descrizione della divinità (lo stesso si può dire di Yemanjás, anche se, in questo caso, la differenza tra singolare e plurale è, si ritiene, meno problematica) e, quando si trova, nella pagina successiva, di fronte a Oxum, con una nota che rimanda a quella relativa alla forma plurale, può trovarsi in difficoltà. La nota e anche la spiegazione possono sicuramente essere strumenti che diventano un ausilio effettivo alla lettura, ma non sempre e comunque, per cui è necessario che tali interventi siano gestiti con chiarezza e coerenza. La trasformazione del plurale portoghese in un singolare italiano, inoltre, non rappresenterebbe alcun problema, tanto più che l'inserimento del termine “statuette” chiarisce molto bene di cosa si tratti, ragione per cui sarebbe probabilmente preferibile trovare “statuette di Oxum, e di Yemanjá”, eliminando così qualunque possibile problema o equivoco. In questo caso il procedimento scelto è di aggiunta di un elemento per spiegare qualcosa, tecnica già incontrata e discussa precedentemente a proposito della traduzione di *Jubiabá*. Sempre in questa pagina, nella nota 1, si legge, in riferimento a *oxês de Xangô* quanto segue: “Xangô, divinità del

fulmine e della tempesta, danza impugnando l'ochê (o oxê), specie di scure a doppio filo)" (AMADO, 2006, p. 13). Sebbene sia corretto il riferimento allo strumento usato dalla divinità, qui ci si trova di fronte ad un errore di interpretazione, dal momento che il termine *oxês* si può anche riferire, oltre che alla bipenne, anche a figure, statuette, in questo caso di *Xangô*, che possono essere rappresentate anche in gruppo con altre divinità. Fanno parte dell'arte africana e il contesto non sembra lasciare dubbi in questo brano in cui si elencano le diverse figure che Agnaldo ricava dal legno, convinzione corroborata da "figurette di caboclos" (AMADO, 2006, p. 13) nonché dall'inserimento del termine "statuette" da parte della traduttrice stessa che dimostra una certa sensibilità da un punto di vista ma una visione limitata da un altro.

Il nome della divinità si ritrova, come si è già accennato, nei nomi di alcuni dei personaggi dei quali diventa caratteristica distintiva; è il caso di Rosa di Oxalá, ragazza amata segretamente dal protagonista del romanzo. Quando compare la prima volta il nome è accompagnato da una nota che recita "Rosa di Oxalá, così detta per essere stata consacrata ad Oxalá, per essere «figlia di Oxalá» o iaô di Oxalá" (AMADO, 2006, p. 16, nota 4). La nota, che dovrebbe fornire un chiarimento, inserisce elementi nuovi, ancora sconosciuti e non spiegati al lettore, come "figlia di Oxalá" e "iaô di Oxalá", termini dei quali si discuterà in seguito, quando si parlerà di coloro che fanno parte del mondo del candomblé ricoprendo un ruolo o facendo comunque parte della sua gerarchia. I due nomi "Camafeu de Oxóssi" e "Eduardo de Ijexá" (AMADO, 2006, p. 71), evidenti prestiti dall'originale e lasciati senza nota alcuna, possono, si pensa, indurre il lettore a credere che si tratti nuovamente del risultato di un legame particolare della persona con un'*orixá*, cosa vera nel primo caso, ma non nel secondo, dal momento che Ijexá è la città della Nigeria da cui viene Oxum e indica, inoltre, un ritmo e tradizioni riferite alla stessa divinità.¹⁴² La struttura dei due sintagmi è identica, quindi si ritiene che l'equivoco sia probabile. In questo caso specifico un problema di comprensione non sarebbe, si ritiene, così determinante ai fini di una fruizione consapevole del romanzo, la mancanza di nota non risulta, quindi così grave, al contrario di quanto avviene in altre situazioni.

Per terminare la riflessione dedicata ai nomi vale la pena di vedere come viene chiamato il protagonista nel corso del testo. La prima volta che viene chiamato Ojuobá non sembrano esserci problemi, dal contesto si evince che ci si sta riferendo a Pedro Archanjo e, poco dopo,

¹⁴² Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

si dice “Ojuobá – gli occhi di Xangô” (AMADO, 2006, p. 37). Nelle pagine successive, sempre parlando di Archanjo, anzi in realtà della sua morte, si legge:

Quadro 7 – Ojuobá, gli occhi di Xangô

Es. 2	TF	Agora todo o saber se terminou, e o riso e a graça, fecharam-se os olhos dos <i>olhos de Xangô</i> , <i>Ojuobá</i> só serve para o cemitério (27).
	TM	Finito ora tutto il sapere, e il riso e il divertimento: chiusi gli occhi degli <i>occhi di Xangô</i> , <i>Ojuobá</i> serve solo per il cimitero (p. 38).

Non ci si può dimenticare di: “Ojuobá, gli occhi di Xangô, un padre del popolo”,¹⁴³ (AMADO, 2006, p. 39) con indicazione dell’importante ruolo sociale svolto dal protagonista, attivo e importante nella società in cui vive, per la lotta portata avanti per il riconoscimento dell’importanza del meticciano. In seguito (nella stessa pagina) ci si riferisce al protagonista indifferentemente come Archanjo e Ojuobá, per arrivare a “Pedro Archanjo Ojuobá [...]”, dove troviamo, per la prima volta, il nome per intero, che ne individua inequivocabilmente la natura, anche nella religione, visto che egli è “Ojuobá, gli occhi di Xangô”, quello per cui gli *orixás* avevano ordinato che non ci fossero porte chiuse (AMADO, 2006, p. 37). Si tratta del suo rango o titolo, per quanto riguarda il *candomblé*, dal momento che nella casa di Xangô è stato scelto dalla divinità per una carica importante, e così è conosciuto da tutti, il titolo religioso è parte della sua identità. La traduttrice non pone l’accento su questo punto e non inserisce una nota esplicativa relativa al termine Ojuobá, “gli occhi di Xangô; quello che tutto vede e tutto sa”¹⁴⁴ (MORITZ SCHWARCZ, 2009, p. 42) attribuito, nella realtà, da Mãe Senhora nel *Terreiro Axé Opô Afonjá* a Pierre Verger, grande fotografo studioso dei culti yoruba di cui si è già detto. La stessa Mãe Senhora, durante una conversazione con Zélia Gattai a proposito del fatto che fosse stato tanto difficile scattare foto dell’amico, le avrebbe detto, parlando di Verger: “figlia mia, non sai che Verger è uno stregone? Non contrariarlo ...”¹⁴⁵ (MORITZ SCHWARCZ, 2009, p. 43) Lo stesso viene detto a proposito di Archanjo nella seguente descrizione:

¹⁴³ “*Ojuobá, os olhos de Xangô, um pai daquele povo*” (AMADO, 2001, p. 28).

¹⁴⁴ “*Os olhos de Xangô; aquele que tudo enxerga e tudo sabe*”.

¹⁴⁵ “*Minha filha, tu não sabe que Verger é feiticeiro? Não contrarie ele ...*”.

Quadro 8 – Pedro Archanjo

Es. 3	TF	[...] um velho tio de muita sabedoria e esperteza, de bom conselho e experiência, conversador de fama, bebedor de marca, mulherengo até o fim, pródigo fazedor de filhos, preferido dos orixás, confidente dos segredos, um velho tio do maior respeito, quase um <i>feiticeiro</i> , Ojuobá (p. 38).
	TM	[...]un vecchio «zio» di grande sapienza e intelligenza, prodigo di buoni consigli, ricco d’esperienza, buon conversatore, bevitore di classe, donnaiolo fino in fondo, largo nel fabbricare figli, prediletto dagli orixás, confidente dei segreti di tutti; un vecchio zio degno del più gran rispetto, quasi uno <i>stregone</i> , Ojuobá (p. 48).

La personalità del protagonista del romanzo viene, in occasione del suo funerale, declinata in tutte le sue sfaccettature e gli aspetti più significativi dell’identità di Archanjo vengono messi in evidenza nella descrizione citata; di questi fa sicuramente parte il suo ruolo nel candomblé, il suo essere Ojuobá, cosa che potrebbe meritare una nota in quanto aiuterebbe a comprendere il personaggio nella sua interezza. In verità lo scrittore stesso sceglie di raccontare come Archanjo sia divenuto Ojuobá più avanti, alle p. 91-92 (AMADO, 2001):

Quadro 9 – Pedro Archanjo Ojuobá, gli occhi di Xangô

Es. 4	TF	Pedro Archanjo era cheio de quizilas, de saberes e certamente não se devera ao acaso sua escolha, tão moderno ainda, para alto posto na casa de Xangô: levantado e consagrado Ojuobá, preferido entre tantos e tantos candidatos, velhos de respeito e sapiência. Coubelhe, no entanto, o título, com os direitos e os deveres; não completara ainda trinta anos qquando o santo o escolheu e o declarou: não pudera haver maior acerto – sabe os porquês. Uma versão circula entre o povo dos terreiros, corre nas ruas da cidade: teria sido o próprio orixá quem ordenara a Archanjo tudo ver, tudo saber, tudo escrever. Para isso fizera-o Ojuobá, os olhos de Xangô (p. 91-92).
	TM	Pedro Archanjo era pieno di manie, di sapienza, e certo non era un caso la scelta di lui, ancora così giovane, per un’alta carica nella casa di Xangô: inalzato al rango di Ojuobá e debitamente consacrato, preferito tra tanti e tanti candidati anziani, di gran rispetto e sapienza. Eppure a lui era toccato il titolo con i diritti e i doveri a esso inerenti; non aveva ancora trent’anni quando il santo l’aveva scelto

		e indicato: non avrebbe potuto scegliere meglio. Xangô sa il perché di ogni cosa. C'è un'opinione che circola tra la gente dei terreiros, che corre per le strade della città: a quanto pareva era stato l'orixá in persona che aveva decretato che Archanjo dovesse tutto vedere, tutto sapere, tutto trascrivere. Per questo l'aveva nominato Ojuobá, gli occhi di Xangô (p. 101).
--	--	--

Si tratta, come si è visto, di un ruolo importante: egli è colui a cui nulla può sfuggire e che tutto vede. Amado sembra avere bisogno di spiegare cosa questo significhi anche al lettore brasiliano, per non privarlo della possibilità di capire a fondo il ruolo di Archanjo nella società della Salvador qui narrata. Questo assume importanza ancora maggiore per il lettore italiano e sarebbe, si ritiene, interessante fornire le indicazioni di cui sopra riferite a Pierre Verger, cui il titolo di Ojuobá è legato nella realtà, ma qui, si tratta esclusivamente di un ampliamento culturale, non di un chiarimento fondamentale ai fini della comprensione.

Dall'analisi di questa prima categoria emerge un panorama piuttosto chiaro, si ritiene, quanto alle modalità traduttive per il lessico religioso scelte da Elena Grechi. La traduttrice sembra prediligere il prestito accompagnato da una spiegazione in nota a piè di pagina, cosa che peraltro avviene spesso, come già specificato, in testi culturalmente marcati. Sarà interessante vedere se si riscontrerà lo stesso atteggiamento per le altre categorie che si analizzeranno di seguito.

3.3 GLI OGGETTI E I LUOGHI RITUALI COME ELEMENTI NEVRALGICI DELLA TRADUZIONE

Nelle prime pagine del romanzo viene presentata la maggior parte delle divinità e degli oggetti che ad esse fanno riferimento, che rappresentano caratteristiche precipue di ognuno degli *orixás*. Un inizio del genere contribuisce sicuramente ad immergere il lettore nel mondo della *Bottega dei miracoli*, fatto, come si è già più volte sottolineato, di candomblé, di problemi razziali, di disquisizioni gastronomiche (il protagonista scrive un libro di cucina) ma anche antropologiche, di profonde problematiche sociali e di carnevale. Entrare sin dall'inizio in questo tipo di realtà è fondamentale per poter poi continuare nella lettura, ma può anche rappresentare un grave ostacolo; ecco quindi che il ruolo del traduttore assume un'importanza fondamentale per permettere che la porta che dà sul mondo amadiano si apra e lasci entrare il lettore

italiano con tutto il proprio bagaglio culturale evidentemente tanto diverso da quello che si porterebbe dietro un lettore brasiliano. La prossima tabella riguarderà quindi la categoria degli oggetti e dei luoghi rituali.¹⁴⁶

Si è ritenuto di raggruppare queste due categorie in un'unica tabella poiché gli oggetti rituali sono quasi sempre presenti nei luoghi preposti al rito religioso. Si è inteso così cercare di considerare la scena nella quale avviene il rituale adorna degli strumenti e oggetti, che in generale ne fanno parte, come un ambiente nella sua completezza.

Tabella 2 – Oggetti e luoghi rituali

Nome oggetto TF	Con variazione	Nome oggetto TM	Con variazione
Atabaques	Atabaque	Atabaques	
Agogôs		Agogôs	
Abebés		Abebés	
Adês		Adês	
Adjá			dell' Adjá
Agbés		Agbés	
Alfanje		Alfanje	
Balangandas		Balangandas	
Ebiris		Ebiris	
Eruexins	Eruexim	Eruexins	Eruexim
Erukerês		Erukerês	
Oxês		Oxês	
Paxorô	Paxorôs	Paxorô	Paxorôs
Xaxarás		Xaxarás	
Xerês		Xerês	
Obis		Ebi	
Orobôs		Orobôs	
Ebó		Ebó	
Jogo	Punham os búzios e faziam o jogo	Gioco	Gioco delle conchiglie
Terreiro	Terreiros	Terreiro	Terreiros
Peji		Peji	

¹⁴⁶ Per dovere di correttezza si segnala che alcuni termini sono scritti con ortografia sbagliata già nel testo di Jorge Amado, si tratta di *ebiri* che in realtà è *ibiri*, *erukere* che è *irukere* e *paxorô* che è *opaxorô* (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

Come risulta evidente, anche in questo caso la traduttrice ha fatto ricorso al prestito, riproponendo la parola in portoghese senza alcuna variazione ortografica, solamente in due casi si assiste rispettivamente a una specie di traduzione o a un adattamento in italiano e a una spiegazione.

Il primo caso riguarda il termine *obis* che diventa *ebi*. Il testo fonte non lascia dubbi sul fatto che si tratti proprio del frutto della palma da olio adattata in Brasile, dove prende il nome di *coleeira*, “imprescindibile nel candomblé, dove viene offerto agli *orixás* o usato nelle divinazioni semplici”.¹⁴⁷ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 184) Esso viene infatti citato insieme ad un altro, frutto anch’esso di una pianta africana adattatasi in Brasile, l’*orobô*, che “viene offerto a quasi tutti gli *orixás* ed è presente in varie cerimonie rituali del candomblé [...]”.¹⁴⁸ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 198) Citando il brano in cui i due termini sono contenuti, si evince, dall’uso della virgola, che la definizione “magiche sementi rituali” (AMADO, 2006, p. 17) si riferisce proprio ai due frutti:

Quadro 10 – *Obis e orobôs*

Es. 1	TF	Nas barracas de folhas, os <i>obis</i> e os <i>orobôs</i> , as mágicas sementes rituais, somam-se à medicina (p. 5).
	TM	Nelle baracchine degli erboristi, gli <i>ebi</i> e <i>orobôs</i> , magiche sementi rituali, si mischiano alle erbe medicinali (p. 17).

Magiche sementi rituali è apposizione di *ebi* e *orobôs* e non ci sono quindi dubbi sul fatto che si tratti dei frutti delle due piante (*Elaeis Guineensis* e *Garcinia cola*) di cui si è detto. Si tratta quindi di un errore, la parola è *obi* come appare in qualsiasi testo o dizionario relativo al candomblé. Quello che poteva sembrare un adattamento risulta quindi essere un errore, confermando, si ritiene, la preferenza della traduttrice per il prestito linguistico ogni qual volta si parli di realtà, in questo caso un prodotto della natura, che non hanno equivalenze nella cultura di arrivo.

Il secondo caso riguarda uno strumento interessante, le conchiglie, i *búzios*, con i quali si fa “il gioco”,¹⁴⁹ spiegato molto

¹⁴⁷ “[...] *imprescindível no Candomblé, onde è oferecido aos orixás ou usado na adivinhação simples*”.

¹⁴⁸ “[...] *è oferecido a quase todos os orixás e entra em várias cerimônias rituais do Candomblé [...]*”. Nel candomblé keto è tipico di Xangô.

¹⁴⁹ *Jogo* viene da *jogar*, che significa giocare ma anche lanciare, azione che di fatto si realizza perché i *búzios* vengono lanciati nella divinazione.

esaurientemente in una nota a p. 77 del TM, dove compare per la prima volta (es. 2). La traduttrice spiega nella suddetta nota in modo molto preciso di cosa si tratti: “gioco delle conchiglie o gioco del Dilogum, è la pratica magica mediante la quale, servendosi di conchiglie, si ottengono responsi sul futuro (yorubàuredilogum = divinazione)”, rendendo poi possibile la comprensione dei contesti in cui si ritrova il gioco, di cui si forniscono tre esempi:

Quadro 11 – *O jogo, os búzios*

Es. 2	TF	Majé Bassã fez <i>o jogo</i> para saber qual o dono da Embaixada e qual o Exu a protegê-la (p. 68).
	TM	La madre Majé Bassã fece <i>il gioco</i> delle conchiglie per sapere chi fosse il patrono dell’ambasciata e quale l’Exu che la proteggeva (p. 77).
Es. 3	TF	Mas quando punham os búzios e faziam <i>o jogo</i> , quem de imediato respondia, antes de outro qualquer, era o vadio Exu, senhor do movimento (p. 73).
	TM	Ma quando facevano <i>il gioco</i> delle conchiglie, chi rispondeva subito, prima di tutti, era il vagabondo Exu, signore delle strade (p. 82).
Es. 4	TF	Depois, brincando com <i>os búzios</i> mas sem interrogá-los como se o jogo fosse desnecessário, falou [...] (p. 130).
	TM	Poi, giocherellando con <i>le conchiglie</i> ma senza interrogarle, come se ciò non fosse stato necessario, così parlò [...] (p. 138).

In realtà non si tratta di una pratica magica che presuppone una relazione di causa-effetto, è un mezzo che permette la comunicazione con il mondo soprannaturale per sistemare quello che non funziona e sapere quale sia la divinità dei singoli individui. La traduttrice evidentemente ha abbinato il *jogo* alla divinazione interpretandola secondo gli stereotipi italiani che la intendono come una tecnica per svelare il futuro. Mancano le sfumature necessarie per cui si ricorre a termini esistenti nella lingua,¹⁵⁰ ragione per cui la divinazione viene vista come una lettura del futuro mentre nel candomblé non si tratta di questo.

Anche se nel primo esempio compare soltanto la parola *jogo*, Elena Grechi ricorre a una spiegazione che implica un ampliamento, in

¹⁵⁰ Divinazione: “nelle religioni superiori e primitive, tecnica per scoprire gli avvenimenti futuri o quelli presenti ignoti, attraverso l’esame dei segni che esprimono la volontà degli dèi” (ZINGARELLI, 2007, p. 562).

quanto traduce con “gioco delle conchiglie”, scelta efficace che rende superfluo spiegare cosa siano i *búzios* presenti negli esempi successivi, dal momento che, per il lettore italiano, ciò che risulta importante si ritiene sia capire che si tratta di una tecnica di divinazione basata sull’uso di conchiglie e non che viene usato, a tale scopo, un tipo particolare di conchiglia, ovvero i cauri.

In generale si può affermare che l’apparato di note relativo agli oggetti rituali è decisamente ricco e denso di informazioni particolareggiate; le descrizioni degli oggetti sono precise e attente. Nel caso di *eruexins* (che si trova poi al singolare alla p. 133 del TF e alla p. 140 del TM) la traduttrice fornisce già in nota (AMADO, 2006, nota n° 7, p. 15) la forma singolare del sostantivo evitando così il possibile equivoco di cui si è parlato per *Oxuns*. Non si hanno, evidentemente, strumenti per determinare se si tratti qui di qualcosa di voluto o di casuale; se fosse una scelta consapevole, non sarebbe coerente con altre.

Come afferma Geertz

[b]isogna occuparsi del comportamento, e con una certa precisione, perché è attraverso il flusso del comportamento – o, più esattamente dell’azione sociale – che le forme culturali trovano articolazione. La trovano anche, naturalmente, in vari tipi di manufatti e in vari stati di consapevolezza, ma questi traggono il loro significato dal ruolo che assumono (Wittgenstein direbbe dal loro «uso») in un modello effettivo di vita, non dai rapporti intrinseci che li legano. (GEERTZ, 1998, p. 26)

Elena Grechi, dedicando tanta attenzione agli strumenti ed agli oggetti che vengono usati nell’ambito del *candomblé* e quindi nell’ambito di un’azione sociale a tutti gli effetti e in un modello effettivamente vissuto di azione rituale, sembra cogliere l’importanza dell’uso che si fa di tale corredo rituale. Non si tratta di semplici oggetti che vengono presentati dall’autore per mero piacere di descrizione, assumono invece un’importanza sociale dal momento che gli appartenenti alla comunità del *terreiro* ne condividono il significato e la funzione, sono fondamentali a livello religioso perché richiamano e rendono possibile, come si è già detto, un’azione performativa su coloro che vi prendono parte: realizzano, in sostanza, la cultura del *candomblé*. Vi sono, nel romanzo, interi brani in cui l’azione si concretizza quasi esclusivamente attraverso un’enumerazione di oggetti rituali, senza che

Amado si perda a spiegare come le varie fasi vengano concretamente svolte, l'evocazione degli oggetti è sufficiente; si può citare il seguente brano come esempio: “appena i dottori ebbero voltato le spalle Majé Bassã riprese i suoi obblighi, il rasoio, le conchiglie, l'adjá, il gruppo delle nuove iaôs, la ronda delle figlie-di-santo, il bori, gli ebó”.¹⁵¹ (AMADO, 2006, p. 200) In questa frase sono contenuti diversi rituali che non è necessario spiegare, dal momento che lo strumento li evoca perfettamente: il rasoio rimanda all'iniziazione, le conchiglie alla divinazione, l'adjá all'incorporazione e così via. Se il lettore ha un'idea della funzione di questi oggetti potrà orientarsi nel testo, altrimenti il brano rimarrà del tutto privo di significato.

Si intende qui riflettere sul termine *ebó*, presentato da Amado, per la prima volta, nell'ambito degli strumenti presenti nelle baracchine (bancarelle) degli erboristi a p. 5 del TF e a p. 17 del TM:

Quadro 12 – L'*ebó*

Es. 5	TF	Dona Adelaide Tostes, esporrenta, boca suja e zarra na cachaça, conhece cada conta e cada folha, sua força de <i>ebó</i> e sua quizila (p. 5).
	TM	Dona Adelaide Tostes, bellicosa, senza peli sulla lingua e forte nella cachaça conosce ogni grano, ogni foglia, la rispettiva forza negli <i>ebó</i> e controindicazioni. ¹⁵² (p. 17)

Sembra che il testo fonte mantenga uno stretto legame tra “*cada conta e cada folha*” e “*força de ebó*” grazie all'uso dell'aggettivo possessivo “*sua*”, ragione per cui si ritiene che il brano possa essere interpretato nel seguente modo “[...] ogni grano, ogni foglia, la loro forza come *ebó*, come, in qualità di *ebó* e i loro tabu”. In questo caso si fa riferimento direttamente alla potenziale forza che questi oggetti hanno in sé, forza che, evidentemente, si realizza in un rituale nell'ambito del quale avviene qualcosa, ma non di obbligatoriamente negativo, come invece spiega la nota 2 “l'*ebó* è una fattura, una stregoneria, mediante la quale si cerca di far del male a qualcuno o di piegarlo alla propria volontà” (AMADO, 2006, p. 17).

Questa interpretazione non è condivisa; in tutte le altre fonti consultate, *ebó* viene spiegato in modo diverso, vale a dire:

¹⁵¹ *Os doutores viraram as costas, Majé Bassã retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco de iaôs, a roda das feitas, o bori e os ebós*” (AMADO, 2001, p. 195).

¹⁵² In realtà *conta* è una perla o elemento di collana, mentre *quizila* è la prescrizione o tabu.

[o]fferta o sacrificio animale, fatto a un qualunque *orixá*, nel senso primitivo. [...] termine più comunemente utilizzato per offerta speciale a Exu, a cui si chiede il bene o il male di qualcuno o per ringraziare, collocata nei crocicchi, chiamata volgarmente “*despacho*”. // Offerta con finalità malefiche, stregoneria. – ior.: “*ebo*” (*ebó*) – sacrificio o offerta a un *orixá*.¹⁵³ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 107);

oppure: “l’*ebó* – offerta o sacrificio – contiene tutto ciò di cui esse [*le divinità del candomblé*] hanno bisogno: cibo, bevande, abiti, ornamenti e altri prodotti di uso personale. Bisogna conoscere il gusto dell’*orixá* perché questi accetti l’*ebó*”;¹⁵⁴ (PRANDI, 2009, p. 50) o ancora: “*ebós*, (offerte)”, come viene più volte presentato il termine da Faldini, sempre corredato dalla spiegazione tra parentesi (FALDINI, 2009). Le fonti consultate presentano quindi questo dualismo semantico che si ritrova, peraltro, anche nel testo di Amado.

Il termine compare infatti almeno in altri due brani del romanzo dove assume molto chiaramente un significato positivo (es. 6) peraltro nell’ambito di uno splendido esempio di sincretismo, e si lega ad una situazione negativa (nell’es. 7):

Quadro 13 – L’*ebó*, significato positivo e negativo

Es. 6	TF	Para transformar esse sonho em realidade deveriam o Senhor do Bonfim e a Virgem das Candeias juntar suas forças, seus poderes no supremo milagre – e talvez ainda se fizesse necessário encomendar na mesma ocasião um <i>ebó</i> para Oxolufã, que é Oxalá velho, o maior de todos (p. 83).
	TM	Per trasformare quel sogno in realtà, il Signore del Bonfim

¹⁵³ “*Oferenda ou sacrificio animal, feito a qualquer orixá, no sentido primitivo. [...] Termo mais comunemente empregado para oferenda especial a Exu, pedindo o bem ou o mal de alguém, ou agradecendo, colocada em encruzilhada, sendo vulgarmente chamada “despacho”. // Oferenda com finalidades malélicas, feitiçaria. – ior.: “ebo” (ebó) – sacrificio ou oferenda a um orixá”.*

¹⁵⁴ L’inciso in corsivo nella citazione tradotta in italiano è della sottoscritta. “*O ebó – oferenda ou sacrificio – contém tudo de que eles necessitam: comida, bebida, roupa, adornos e outros produtos de uso pessoal. É preciso conhecer o gosto do orixá para que o ebó seja aceito por ele*”.

		e la Signora della Candelora dovrebbero unire le loro forze – e chissà che non fosse necessario far fare allo stesso tempo anche un <i>ebó</i> in onore di Oxolufã, che é Oxalá vecchio, il più potente di tutti (p. 92).
Es. 7	TF	Xangô ordino-lhe um <i>ebó</i> com doze galos brancos e doze galos pretos, com doze conquéns pintadas e uma pomba branca, de imaculada alvura, de túmido peito e mavioso arrulho. Ao final do <i>ebó</i> , num sortilégio de mandinga, do coração da pomba em sangue e amor, Xangô fez uma conta que era branca e era vermelha, e a entregou a Archanjo, dizendo-lhe com sua voz de raio e de trovão: <i>Ojuobá, escute e aprenda este despacho [...] (corsivo nel testo originale) (p. 124-125).</i>
	TM	Xangô ordinò un <i>ebó</i> con dodici galli bianchi, dodici galli neri, dodici gallinelle brizzolate e una colomba bianca, dal candore immacolato, dal petto tumido e il tubare melodioso. Al termine dell' <i>ebó</i> , in sortilegio e stregoneria, dal cuore della colomba in sangue e amore Xangô fabbricò un grano di collana che era bianco ed era rosso, ¹⁵⁵ e lo consegnò ad Archanjo dicendogli, con la sua voce di tuono e di tempesta: «Ojuobá ascolta, e impara questa fattura [...]» (p. 131-132).

Non si intende mettere in dubbio che la traduttrice sia a conoscenza del doppio significato del termine, tanto che troviamo “fattura” per “*despacho*”, ma non spiega questa possibile doppia natura nella nota, privando così la parola di una parte della sua carica semantica e rischiando di favorire nel lettore l’idea che la maggior parte dei riti di offerta del candomblé sia di tipo negativo, visto che la nota esplicativa si trova all’inizio del romanzo, alla prima comparsa del termine.¹⁵⁶ La posizione strategica della nota può fornire al lettore da subito una sorta di *imprinting* che potrà in qualche modo influenzarlo facendogli assumere un atteggiamento di diffidenza o di curiosità, a seconda degli interessi personali, fatto questo discutibile in quanto fornisce già una chiave di lettura ben determinata. Si ritiene che la traduzione abbia, in questo senso, un grande potere in quanto può incidere sul tipo di ricezione che i lettori possono averne influenzandola. È per questo che le note devono, si ritiene, essere sempre eticamente corrette. *Ebós* compare in altri brani ma qui sono stati scelti quelli che si

¹⁵⁵ I grani di Xangô sono striati di questi due colori.

¹⁵⁶ Si potrebbe forse pensare a qualcosa di simile a ciò che è avvenuto per il vodu haitiano grazie al modo in cui è stato trattato nel cinema.

ritenevano più significativi. Si evidenzia che *conquéns pintadas* sono, in realtà faraone dal caratteristico piumaggio grigio con macchioline bianche; si tratta della *galinha de Angola*. Amado usa questo termine riservato, che non esce al di fuori dei rituali di candomblé e che è estremamente raro. Compare in uno dei canti dell'iniziazione, questo può lasciar pensare che lo scrittore ne abbia potuto avere conoscenza diretta.¹⁵⁷

Vale la pena di segnalare il caso dell'*adjá*, comparso all'interno di un brano di non facile comprensione a p. 38 del TM

Quadro 14 – L'*adjá*

Es. 8	TF	Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do <i>adjá</i> e do canto das feitas (p. 27).
	TM	Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al suono dell' <i>adjá</i> fra i canti delle figlie-di-santo (p. 38).

ma spiegato in nota soltanto a p. 138 del TM.

Quadro 15 – Ancora l'*adjá*

Es. 9	TF	No peji, sentada em sua cadeira de braços, trono pobre, nem por isso menos temível, Majé Bassã lhe entregou o <i>adjá</i> e tirou uma cantiga para o santo (p. 130).
	TM	Nel peji, seduta sulla sua sedia a braccioli – trono povero ma non per questo meno maestoso - Majé Bassã gli consegnò l' <i>adjá</i> e cantò per il santo (p. 138).

Come si può ben notare, si evince dal brano che ci si trova in un contesto rituale, dal momento che si canta per il *santo* e ci si trova nel *peji* (termine che è già stato spiegato anche se in modo non del tutto corretto, come si vedrà in seguito), ma, mentre risulta possibile fare un collegamento semantico tra “suono” e “*adjá*” nel primo dei due brani presentati (p. 38), tale associazione non è possibile nel secondo. Probabilmente questo può aver portato la traduttrice a sentire l'esigenza di spiegare che si tratta di un “campanellino metallico multiplo, usato in molte cerimonie di candomblé” e che “solo le persone che occupano alte cariche al *terreiro* possono toccarlo” (AMADO, 2006, p. 138). In realtà non si tratta di un “campanellino” ma di una campanella bi- o trilobata sempre usata nelle cerimonie di candomblé in quanto simbolo del potere assoluto del sacerdote. La spiegazione è quindi abbastanza esaustiva, anche se imprecisa e non completa dal momento che, se suonato

¹⁵⁷ Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

all'orecchio di una figlia-di-santo, può anche aiutarla ad entrare in *trance* o a mantenercela per un tempo più prolungato.¹⁵⁸ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 39) Come si è accennato, a questo punto del romanzo il lettore sa che l'azione si svolge in un luogo religioso, il *peji*, appunto, che la traduttrice ha già spiegato (a p. 38 del TM, nota 1) essere la “stanzetta dove si trova l'altare di un *orixá*”, spiegazione in parte impropria se, alla p. 73 del TF (p. 82 del TM) si trova la seguente descrizione:

Quadro 16 – Il *peji*, stanzetta o altare?

Es. 10	TF	Num canto da mansarda, uma espécie de altar, mas diferente; ferramentas e emblemas de encantados, em lugar de imagens; o <i>peji</i> de Exu com seu fetiches, seu itá (p. 73).
	TM	In un angolo della mansarda una specie di altare, ma di tipo diverso: armi ed emblemi di santo al posto delle immagini, il <i>peji</i> di Exu con il suo feticcio, il suo itá (p. 82).

Di fatto, la spiegazione fornita dal dizionario è: “altare degli *orixás*, dove si trovano i simboli,¹⁵⁹ le *otás*, i feticci, il cibo etc. degli stessi”.¹⁶⁰ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 209) Il termine torna nelle pagine successive (p. 138 del TM), nuovamente con il significato di stanza dove si trova l'altare; si tratta quindi di una metonimia che sarebbe probabilmente consigliabile indicare nella prima nota in modo da rendere più facile la comprensione dei brani in cui si presenta.¹⁶¹ Possono sembrare particolari, magari anche fissazioni da specialisti, ma in un libro come *La bottega dei miracoli* le spiegazioni assumono un'importanza tutta particolare, vista la presenza massiccia di un lessico religioso specifico, come si è visto nella maggior parte dei casi intraducibile, che veicola lo svolgimento di azioni, l'accadere di fatti e quindi a tutti gli effetti protagonista della comunicazione di significati. Il

¹⁵⁸ Suonata dietro l'orecchio destabilizza il labirinto (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

¹⁵⁹ *Emblemas* significa in realtà simboli.

¹⁶⁰ “*Altar dos orixás, onde ficam os símbolos, otás, fetiches, comidas etc. dos mesmos*”. *Otás* è stato lasciato in lingua originale nel corpo della citazione, ma se ne fornisce qui una spiegazione tratta dal dizionario di Gudolle Cacciatore (1988, p. 200): si tratta della pietra che contiene la forza mistica (fissata con una cerimonia rituale speciale) dell'*orixá*, il suo *axé*.

¹⁶¹ Che si tratti di un altare e anche del luogo in cui questo si trova, più specificatamente una stanza, è confermato da Faldini (2009, p. 131 e p. 188).

lettore deve, si ritiene, poter decifrare il messaggio passato dal romanzo ma questo è possibile solo con l'aiuto di spiegazioni che non dovrebbero solo essere presenti, ma esaustive e soprattutto corrette.

Per quanto riguarda il luogo in cui si svolgono i rituali del *candombé*, il *terreiro*, il termine viene presentato per la prima volta a p. 16 del TM nel sintagma *caboclos* di *terreiro*, situazione in cui non si ha nota esplicativa che si trova invece alla p. 22 del TM quando la parola è contenuta in un brano in cui si fa riferimento diretto ad una festa e ad un *terreiro* specifico, quello di Alaketu:

Quadro 17 – Il *terreiro*

Es. 11	TF	Juntos fomos os três à festa de Yansan no <i>terreiro</i> do Alaketu e ali pude exhibir minha cultura especializada [...] (p. 9).
	TM	Insieme andammo tutti e tre alla festa di Iansã al <i>terreiro</i> di Alaketu, e là ebbi occasione di mostrargli la mia cultura specializzata [...] (p. 22).

In effetti il riferimento più chiaro è quello in occasione del quale compare la nota che dice:

[s]pazio aperto dove vengono celebrati i riti di *candomblé*. Originari dell'Africa occidentale (principalmente del Dahomey e della Nigeria) i riti animisti del *candomblé*, a somiglianza dei riti voodoo di Haiti, si sono gradualmente arricchiti di elementi tratti dai riti cattolici, e le divinità delle foreste e dei fiumi, oggetto del culto, si sono sincretizzati con santi del calendario cattolico. (AMADO, 2006, p. 22, nota 1)

A parte il riferimento alla religione *vodu* che si ritiene non fosse necessario in questa sede, viene spiegato che il *terreiro* è uno spazio aperto in cui hanno luogo i riti del *candomblé*, anche se non è solamente così. Vale la pena citare alcune definizioni di *terreiro* che possono contribuire a completare quella offerta dalla traduttrice. Si ritiene opportuno cominciare con la voce contenuta nel dizionario scritto da Gudolle Cacciatore: “complesso dei terreni e delle case dove si realizzano le cerimonie religiose e i preparativi per le stesse nei culti

afro-brasiliani, tanto di candomblé (*Ilê*) che di Umbanda [...]”¹⁶² (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 236) e procedere con quella fornita da Prandi:

[è] il nome che si dà al tempio di candomblé e di altre religioni afro-brasiliane. I primi tempi i rituali erano celebrati nel cortile di qualche edificio urbano o in un terreno diboscato isolato, vale a dire, nel *terreiro*, all’aria aperta. In seguito si è passati a costruire un barracão [*sala dove si svolgono le feste pubbliche*] coperto di *sapê* [*foglie secche usate per coprire case o fare ceste*] dove si realizzavano le danze sacre, stanze per accogliere gli altari degli *orixás* e la clausura, dove si facevano le iniziazioni segrete. Questo complesso è chiamato ancora oggi *terreiro*. [...] in iorubá, una delle lingue rituali del candomblé, il tempio o *terreiro* chiamato *ilê axé*.¹⁶³ (PRANDI, 2009, p. 47)

Si può terminare con Faldini che, dopo una premessa in cui afferma che il luogo di culto è denominato in vari modi: “*terreiro* (più frequente nella letteratura), *casa* e *roça* (molto usati dai *filhos-de-santo*), *ilé* (termine yoruba usato in certe occasioni), *candomblé*” (2009, p. 12) da intendersi come “sinonimi in quanto riferimento spaziale della comunità” (2009, p. 12), spiega che, in realtà, hanno significati diversi:

[...] *terreiro* indica infatti uno spazio esterno, un cortile; *casa* e *ilé* indicano una costruzione [...]; *roça* indica un terreno con vegetazione di non grandi dimensioni; *candomblé* indica più

¹⁶² “*Conjunto dos terrenos e casas onde se processam as cerimônias religiosas e os preparativos para as mesmas, nos cultos afro-brasileiros, tanto de candomblé (Ilê) como de Umbanda [...]*”

¹⁶³ “*É o nome que se dá ao templo de candomblé e de outras religiões afro-brasileiras. Nos primeiros tempos, os rituais eram celebrados no quintal de alguma edificação urbana ou numa roça afastada, isto é, no terreiro, ao ar livre. Depois, passou-se a construir um barracão coberto de sapê onde se realizavam as danças sagradas, cômodos para abrigar os altares dos orixás e a clausura, onde se fazem as iniciações secretas. Esse conjunto é chamado ainda hoje de terreiro. [...] em iorubá, uma das línguas rituais do candomblé, o templo ou terreiro é chamado de ilê axé*”. L’inciso (in corsivo) e il corsivo nella citazione tradotta in italiano sono della sottoscritta.

propriamente una cerimonia e ha anche connotazione di sistema ideologico.¹⁶⁴ (FALDINI, 2009, p. 12)

Appare evidente la complessità del termine che si sta analizzando, *terreiro*, che, pur riferendosi, in origine, veramente a uno spazio aperto dedicato ai rituali, viene poi, di fatto, a indicare un complesso di luoghi e costruzioni nel cui ambito si svolgono le cerimonie del candomblé. La nota, quindi, in questo caso, fornisce un'informazione sicuramente corretta, ma forse non completa. Dalla nota di Elena Grechi si evince infatti che si tratta soltanto di uno spazio aperto, mentre le descrizioni fornite parlano di uno spazio decisamente più complesso, articolato e che comprende luoghi chiusi. Ancora una volta si ritiene che la completezza della nota possa avere un valore che va al di là di quello meramente informativo che pur è importante, si sta pensando al potere evocativo che il romanzo può avere a livello immaginativo. Chi legge *La bottega dei miracoli* potrà crearsi un'immagine mentale dei luoghi descritti da Amado e, nel caso del candomblé, basandosi esclusivamente sulla descrizione della traduttrice, l'immagine che deriverà del *terreiro* sarà distante da quella reale, risultando molto meno organizzata e strutturata di quanto in effetti non sia. Mancheranno luoghi nevralgici del santuario, come per esempio la stanza dedicata agli iniziandi (*roncô*). Si tratta di una perdita significativa dal punto di vista contenutistico, linguistico (dal momento che, in seguito, questi luoghi appaiono nel romanzo) e culturale.

3.4 I PROTAGONISTI DELLA RELIGIONE COME FIGURE CHIAVE DELLA TRADUZIONE

Si analizzano ora i professionisti del rituale nonché i personaggi che si ritrovano nel candomblé ma che non sono propriamente divinità, nella Tabella 3.

Tabella 3 – Protagonisti della religione

Nome personaggio TF	Con variazione	Nome personaggio TM	Con variazione
Pai	Pai-de-santo	Padre	Padre-di-santo
Ojuobá		Ojuobá	
Santo		Santo	

¹⁶⁴ Corsivo dell'autrice.

Santo	Pai-de-santo Mães-de-santo Filhas-de-santo Gente de santo	Santo	Padre-di-santo Madri-di-santo Figlie-di-santo
Feitas		Figlie-di-santo	
Ékedes		Ékedes	
Mães/ Mãe	Mães-de-santo/Mãe-de-santo	Madri	Madri-di-santo/ Madre-del-santo
Caboclos		Caboclos	
Axogun		Axogum	
Iaôs		Iaôs	
Obás		Obás	
Ogãs		Ogãs	
Filhas	Filhas-de-santo	Figlie	Figlie Figlie-di-santo
Babalorixá		Babalorixá	
Iyalorixá		Iialorixá	
Encantados		Possedute	Invasati
Encantados	Encantado	Orixás	Santo
Babalaôs	Babalaô	Babalaôs	Babalaô
Feiticeiro		Stregone	
Povo dos terreiros		Gente di/dei terreiros	Gente di terreiro

Il termine che si intende prendere in considerazione per primo è *iaôs*, usato molte volte nel romanzo *Tenda dos Milagres* in quanto riferentesi alla gerarchia religiosa del candomblé. Nel tradurre tale unità linguistica Elena Grechi ha optato per il prestito linguistico in alcuni casi e un’adattamento in altri.¹⁶⁵

Si propongono di seguito alcuni esempi ritenuti particolarmente significativi ai fini appunto dell’analisi delle scelte traduttive compiute:

¹⁶⁵ Tale fatto è emerso in occasione del rilevamento dati necessario per poter produrre il lavoro finale della disciplina di post-laurea di cui si è già detto. Il programma *WordSmith Tools*, anzi per meglio dire uno strumento dello stesso, *WordList*, che permette di ottenere una lista di tutti i termini presenti nel testo oggetto di studio, ha evidenziato, in alcuni casi, una sfasatura tra TF e TM per quanto riguarda la frequenza dei vocaboli. Si intende dire che, in alcuni casi, vi erano termini che presentavano una frequenza nel TF che non si ritrovava nei vocaboli ipoteticamente corrispondenti nel TM, cosa questa che ha condotto ad un’analisi attenta di come tali unità linguistiche siano state tradotte, dal momento che non vi era, evidentemente, uniformità.

Quadro 18 – Le *iaô*s

Es. 1	TF	Por toda a igreja e na praça, o povo dos terreiros: respeitáveis ogãs, filhas de santo, <i>iaô</i> s de barco recente (p. 38).
	TM	Per tutta la chiesa e la piazza gente di terreiro: ogãs rispettabili, figlie di santo, <i>iaô</i> s di recente consacrazione (p. 48).
Es. 2	TF	Uma rainha, aquela Olga, em seus trajes e colares de baiana, com seu cortejo de feitas e <i>iaô</i> s (p. 62).
	TM	Una regina quella Olga, con il suo costume e le sue collane da baiana, e il suo corteggio di <i>consacrate</i> e figlie-di-santo (p. 72).
Es. 3	TF	Dorotéia fez santo, bravia filha de Yansan, raspou a cabeça num barco de <i>iaô</i> s e terminou dagã a dançar o padê de Exu no início das obrigações (p. 126).
	TM	Dorotéia ricevè il suo santo, fiera figlia di Iansã; si rase la testa ¹⁶⁶ con un gruppo di altre <i>iaô</i> s, e terminò dagã a danzare in omaggio a Exu all'inizio dei riti (p. 133).
Es. 4	TF	Os doutores viraram as costas, Majé Bassã retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco de <i>iaô</i> s, a roda das feitas, o bori e os ebós (p. 195).
	TM	Appena i dottori ebbero voltato le spalle Majé Bassã riprese i suoi obblighi, il rasoio, le conchiglie, l'adjá, il gruppo delle nuove <i>iaô</i> s, la ronda delle figlie-di-santo, il bori, gli ebó (p. 200).
Es. 5	TF	Já a velha Majé Bassã mal podia andar e Ojuobá muito a ajudou a conduzir aquele barco de <i>iaô</i> s ao porto seguro do ôrunkó, dia do nome. Na hora de raspar Ester, Majé Bassã, sem forças, tomou de empréstimo a mão de Ojuobá, deu-lhe a navalha (p. 304).
	TM	Majé Bassã già non si reggeva più a camminare e Ojuobá l'aveva molto aiutata a condurre quella "barca di <i>iaô</i> s" al porto sicuro di ôrunkó, il giorno del nome. Al momento di radere i capelli di Ester Majé Bassã, senza forze, aveva preso in prestito la mano di Ojuobá, gli aveva dato il rasoio (p. 308).

¹⁶⁶ In realtà la traduzione adeguata di *fez santo* sarebbe "fece l'iniziazione" e per quanto concerne *raspou a cabeça* sarebbe opportuno che rimanesse evidente il fatto che non si tratta di un'azione compiuta dall'inizianda stessa, quindi sarebbe preferibile dire "si fece rasare la testa" (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

Come si può notare la traduttrice lascia il termine *iaôds* in tre dei quattro esempi riportati senza spiegare però di cosa si tratti; *iaô* compare, invero, in una nota a p. 133 del TM riferita al brano riportato nell'esempio 3. In nota si legge: "Il taglio dei capelli fa parte delle pratiche d'iniziazione delle nuove *iawô*" (AMADO, 2006). La nota non spiega chi sia e che ruolo ricopra la figura in questione, fornisce soltanto l'informazione sul taglio di capelli attraverso il quale la *iaô* deve obbligatoriamente passare e crea, si ritiene, ulteriore disagio nel lettore proponendo il nome in lingua yoruba, *iawô*. Risulta difficile, per il lettore italiano, orientarsi tra gli appartenenti alla gerarchia del *candomblé* senza una spiegazione che arriva soltanto a p. 308, sostanzialmente alla fine del romanzo, dove alla nota 2 si legge "gruppo di *iaôs* (figlie-di-santo recenti), che vengono consacrate all'*orixá* allo stesso tempo" (AMADO, 2006). Vi sono due informazioni discutibili: "figlie-di-santo recenti", l'indicazione corretta sarebbe *iaos* appena iniziate; inoltre nel *barco* (di cui si parlerà), non necessariamente ci sono soltanto *iaos* ma anche persone di anzianità maggiore, in base alle necessità del *terreiro* e alla disponibilità di tempo degli iniziati. Tale nota si riferisce all'esempio numero 5 ed è accompagnata da un'altra, la numero 3, che recita: "radere i capelli delle *iaôs* fa parte del rito di consacrazione all'*orixá*" (AMADO, 2006). Vale la pena fermarsi a riflettere su quali indicazioni vengano date al lettore italiano che, di fatto, riceve due informazioni identiche, quelle riferentesi al taglio dei capelli, ma non viene ancora messo nella condizione di capire chi siano le *iaôs*, assimilate a figlie-di-santo recenti. A questo punto chi legge ha già incontrato il termine più volte ma senza indicazioni in merito se si esclude quella appena citata che non fa altro che avvicinare, nella mente del lettore, le due figure. Il dato non è sbagliato, ma non è chiaro, dal momento che manca un'indicazione fondamentale, cioè che si tratta di "[...] iniziati che incorporano gli *orixás*" (FALDINI, 2009, p. 15, nota 18), iniziati che accedono alla gerarchia religiosa e dopo 7 anni possono aspirare a diventare sacerdoti. Il termine significa "[...] iniziata, sposa degli *orixás*. Termine più usato nei *candomblé nagô*. Nella maggior parte degli altri è usato, in generale, il termine figlia-di-santo [...] dallo ior.: "iyàwó" (*iauô*) – sposa più giovane, sposata da poco."¹⁶⁷ (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 140) Proprio perché il significato è quello di sposa, il termine viene usato principalmente al femminile e le

¹⁶⁷ "[...] *iniciada, esposa dos orixás. Termo mais usado nos candomblés nagô. Nos demais é, em geral, empregado o termo filha de santo.[...] do ior.: "iyàwó" (iauô) – esposa mais jovem, recém-casada.*"

obbligazioni che fanno seguito all'iniziazione (il 1°, 3°, 5° e 7° anno) fanno riferimento ai doveri che la sposa ha nei confronti del marito. Questo tipo di iniziazione porterà poi, come già menzionato, all'incorporazione da parte di un *orixá* indicato dalle conchiglie nel *jogo de búzios* e prevede un rituale complesso che comprende diversi tipi di prescrizioni e alcune fasi, una delle quali è rappresentata dalla rasatura della testa, *fari*. Negli esempi numero 3, 4 e 5, si fa esplicitamente riferimento a questo delicato momento, sicuramente importantissimo visto che prepara la testa per le incisioni che verranno fatte per far sì che l'*orixá* patrono, chiamato *dono da cabeça*, "padrone della testa" si manifesti (FALDINI, 2009, p.142-43 e nota 61). Se quindi risulta assolutamente condivisibile la scelta di spiegare che il taglio dei capelli e la rasatura della testa sono una fase fondamentale del rituale di iniziazione, non sembra accettabile la totale mancanza di spiegazione del termine *iaôs*. Prima di prendere in considerazione la seconda modalità di traduzione della parola vale la pena di riflettere sull'importanza del discorso che si sta portando avanti. Se da una parte infatti si condivide l'idea secondo la quale non si sta leggendo un testo di antropologia, ma un romanzo, dall'altra non si può perdere di vista il tipo di romanzo al quale ci si sta avvicinando, fortemente permeato di elementi di interesse antropologico, come lo sono tutti i testi culturalmente marcati. Se quindi è comprensibile prevedere un lettore che si confronta con un libro di questo tipo soltanto per curiosità, è altrettanto probabile che lo stesso sia animato da un desiderio di approfondimento che, si ritiene, il traduttore potrebbe cercare di soddisfare. Spiegare in nota il taglio dei capelli senza spiegare chi sia la *iaô* contribuisce, si ritiene, a creare confusione e non a fare chiarezza su questa figura, per cui sarebbe auspicabile limitarsi a dire che si tratta di un ruolo appartenente alla gerarchia religiosa del *candomblé*, lasciando eventualmente al traduttore la scelta di essere più o meno particolareggiato quanto alla descrizione dei livelli della stessa. Si pensa, a questo proposito, che, mentre la nota richiede normalmente sintesi, il glossario, proprio perché lasciato alla volontà del lettore, possa essere la sede adeguata per una spiegazione maggiormente dettagliata. Tornando al termine in questione, esso sembra essere tradotto, nell'esempio n° 2, con *consacrate*. In realtà nell'esempio citato sembrerebbe che *consacrate* si riferisca a *feitás*, mentre *figlie-di-santo* a *iaôs* ma questo viene contraddetto dagli esempi n° 1 dove si fa riferimento alla consacrazione e n° 4 dove il termine *iaôs* rimane inalterato e *feitás* è reso con *figlie-di-santo* (come in moltissimi altri casi nel romanzo che si sta studiando e di cui non è, purtroppo, possibile

fornire qui un elenco completo). Probabilmente è da ricercare nella scelta di questo termine il riferimento al fatto che si tratta dell'entrata in una gerarchia religiosa, dal momento che, in italiano, il termine consacrare significa “[1]. Conferire gli ordini sacri. 2. Riconoscere, confermare solennemente con riti religiosi [...]. 3. Rendere sacro, liberare dalla condizione profana offrendo alla divinità o a essa dedicando una persona, [...]” (ZINGARELLI, 2007, p. 417).

In questo caso la traduttrice ha adattato il termine alla cultura di arrivo modalità che, secondo Aubert

[d]enota un'assimilazione culturale; ossia la soluzione traduttiva adottata per un dato segmento testuale stabilisce un'equivalenza parziale di significato, ritenuta sufficiente ai fini dell'atto traduttivo in questione, mediante un'intersezione di tratti pertinenti di significato, ma abbandona qualunque illusione di equivalenza 'perfetta'.¹⁶⁸ (AUBERT, 1998, p. 108)

Nel candomblé si tratta di un'iniziazione, di un rito di passaggio che può, eventualmente, in seguito, portare a diventare sacerdote. È un rito profondamente performante che provoca un cambiamento nell'iniziato che, alla fine del rituale, non sarà più la stessa persona di prima. Vi è, quindi, soltanto quell'equivalenza parziale di cui parla Aubert, parziale e, in questo caso, si ritiene, insufficiente.

Il termine *iaôs* è accompagnato, nel romanzo, da un'immagine importante che fa parte del rituale di iniziazione, il *barco*, presente negli esempi 1, 3, 4 e 5. Nel primo esempio scompare, nel 3° e nel 4° viene tradotto con “gruppo”, scelta che comporta una perdita della forza metaforica e dell'efficacia del termine, che viene conservata invece nell'ultimo esempio, il n° 5. Come spiega Faldini

[i]l termine [...] indica il gruppo di persone che si inizia insieme [...]. Non è derivato dal portoghese [...] e non va quindi inteso come “barca”, benché nelle conversazioni venga usato in questo senso, a

¹⁶⁸ “[...] denota uma assimilação cultural; ou seja, a solução tradutória adotada para o segmento textual dado estabelece uma equivalência parcial de sentido, tida por suficiente para os fins do ato tradutório em questão, mediante uma intersecção de traços pertinentes de sentido, mas abandona qualquer ilusão de equivalência ‘perfeita’”.

causa dell'omofonia con il corrispondente termine brasiliano". (FALDINI, 2009, p. 14, nota 17)

Il significato concreto è quindi quello di gruppo, ma tradurlo così significa perdere un'immagine estremamente evocativa se si pensa che, dal punto di vista dell'immaginario, la barca accompagna spesso passaggi di grande importanza, basti pensare a Dante e a Caronte, passaggi che comportano una trasformazione profonda. Lo stesso Amado mantiene esplicitamente l'immagine della barca quando dice, in *Santa Barbara dei fulmini*: "a bordo della barca che sarebbe partita quella notte verso il mistero dei camerini, verso i porti dell'iniziazione".¹⁶⁹ (AMADO, 2008, p. 271)

Si ritiene quindi interessante la scelta della traduzione letterale effettuata nell'ultimo degli esempi, in cui si ritiene sia stata mantenuta la forza dell'immagine della "barca delle *iaô's*" da condurre nel porto sicuro di "ôrunkó, il giorno del nome". Tale immagine si ritiene sia ancora più significativa per il fatto che si riferisce a un rito di passaggio, un viaggio iniziatico, che prevede stazioni intermedie consistenti nelle varie fasi previste e che viene effettuato, è vero, solitamente in gruppo. Quando traduce con "gruppo" Elena Grechi ricorre in realtà a una spiegazione del termine in questione eliminando però interamente la forza evocativa che la parola "barca" invece ha. Sarebbe stato possibile mantenere l'idea del *barco* inserendo una nota alla prima comparsa della parola. Mentre l'immagine della barca risulta, evidentemente, di immediata comprensione, grazie anche alle note che informano che si sta parlando di un'iniziazione alla quale ci si deve sottoporre, il "porto sicuro" in cui si deve essere condotti risulta totalmente incomprensibile. Parlare di "ôrunkó, il giorno del nome" non significa assolutamente nulla per un lettore italiano digiuno di *candomblé*. Ci si trova di fronte ad uno dei numerosi esempi di passaggi del romanzo che non possono essere compresi da un lettore di lingua italiana e, come in altri casi, si tratta di un'informazione molto importante, che riguarda il momento in cui viene rivelato il nome iniziatico, in cui "l'*orixá* griderà il suo nome yoruba attraverso la bocca dello *iyawó* incorporato, affiancato in questo cruciale momento da un padrino o una madrina che dirigeranno il rito

¹⁶⁹ "[...] *na tripulação do barco a partir naquela noite para o mistério da camarinha, para os portos da iniciação*". Il testo in portoghese è ancora più legato all'immagine grazie all'uso della parola "equipaggio" (*tripulação*). Si dirà in seguito della traduzione di *camarinha* (si veda la nota n° 178).

del nome”.¹⁷⁰ (FALDINI, 2009, p. 147) Il lettore non ha accesso alla comprensione del brano, che riguarda un momento particolarmente significativo della ritualità del *candomblé*; se dal punto di vista linguistico viene confermata la scelta del prestito, dal punto di vista dell’elemento culturale ancora una volta non vengono offerti strumenti adeguati affinché possa aver luogo una adeguata decodificazione. Il percorso che il testo deve compiere per giungere al mondo culturale di arrivo, quello del lettore, incontra ostacoli significativi lasciati ad impedire il passaggio proprio da chi potrebbe rendersi tramite di questo passaggio, il traduttore. La mediazione culturale non avviene perché non può essere lasciata al lettore, che non ha, probabilmente, testi di riferimento cui affidarsi per cercare di capire a cosa ci si stia riferendo.

Tutto questo discorso legato al termine *iaôs* ha, di fatto, portato la discussione molto lontano, visto che esistono legami di significato forti tra questa parola e molti degli elementi presenti negli esempi contenuti nella tabella. È per questo necessario tornare indietro al termine *feitas* che viene, come si è già detto, tradotto molte volte con figlie-di-santo. Di fatto le figlie- e i figli-di-santo sembrano rappresentare un gruppo indistinto di persone che fa parte del mondo del *terreiro*, ma che può essere suddiviso in due sottogruppi. Si ricorre alle parole di Prandi per spiegare cosa si intenda dire:

[I]e obbligazioni iniziatiche preparano il figlio o figlia di santo perché gli *orixás* si manifestino nei loro corpi durante la trance rituale. I figli di santo che entrano in trance sono chiamati *iaôs*, o *feitos* o *feitas*. Oltre agli *iaôs*, vi è la classe di coloro che non entrano in trance, costituita da *equedes* e *ogãs*. *Equedes* sono donne incaricate di occuparsi degli *orixás* manifestatisi negli *iaôs* e di danzare con loro. Gli uomini che non entrano in trance sono gli *axoguns*, responsabili dei sacrifici votivi, gli *alabês*, che suonano gli *atabaques* e quelli che si occupano di altri compiti indispensabili al culto e al funzionamento e alla protezione del *terreiro*. Sono genericamente chiamati *ogãs*. Alcuni sono

¹⁷⁰ Si veda anche la definizione riportata dal dizionario: “cerimonia durante la quale l’orixá della inizianda, uscita in trance dalla stanza delle iniziazioni per danzare in pubblico, gridando rivela il suo nome privato” (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 198); “*Cerimônia durante a qual o orixá da inicianda, saída em transe da camarinha para dançar em público, gritando revela seu nome particular*”.

ogãs onorifici, con incarichi di tipo più sociale che religioso.¹⁷¹ (PRANDI, 2009, p. 50)

Dalla dettagliata spiegazione citata emergono elementi importanti ai quali vale la pena dedicare spazio. La prima cosa significativa si ritiene sia la divisione tra gerarchia religiosa e laica, la cui linea di demarcazione è rappresentata dall'incorporazione dell'*orixá*, che riguarda appunto solo la prima. La definizione *feitas* non sembra riferibile in particolare alle figlie-di-santo, ma a quelle che entrano in *trance*. Ipotesi questa che verrebbe avvalorata dal fatto che Amado usa il termine *feitas* quasi sempre insieme a *dança*, danza o *roda*, che significa, secondo Faldini, “danza in cerchio” dopo la quale “ha luogo la discesa degli dèi” (FALDINI, 2009, p. 79), tradotto invece da Elena Grechi con “ronda” (AMADO, 2006), come si può vedere dai seguenti esempi:

Quadro 19 – Le *feitas*

Es. 6	TF	[...] Dorotéia foi vista na roda das <i>feitas</i> , volteando no barracão, ¹⁷² em disputa com Rosa de Oxalá na delicadeza do passo e em formosura (p. 155).
	TM	[...] Dorotéia era stata vista nella ronda delle <i>figlie-di-santo</i> a volteggiare nel terreiro in gara con Rosa di Oxalá per l'eleganza del passo e la bellezza (p. 162).
Es. 4	TF	Os doutores viraram as costas, Majé Bassã retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco de iaôs, a roda das <i>feitas</i> , o bori e os ebós (p. 195).
	TM	Appena i dottori ebbero voltato le spalle Majé Bassã riprese i suoi obblighi, il rasoio, le conchiglie, l'adjá, il gruppo delle nuove iaôs, la ronda delle <i>figlie-di-santo</i> , il

¹⁷¹. “As obrigações iniciáticas preparam o filho ou filha de santo para que os orixás se manifestem em seus corpos durante o transe ritual. Os filhos de santo que entram em transe são chamados iaôs, ou feitos e feitas. Além dos iaôs, há a classe dos que não entram em transe, constituída de equedes e ogãs. Equedes são as mulheres encarregadas de cuidar dos orixás manifestados nos iaôs e dançar com eles. Os homens que não entram em transe são os axoguns, responsáveis pelos sacrifícios votivos, os alabês, que tocam os atabaques, e os que cuidam de outras tarefas indispensáveis ao culto e ao funcionamento e proteção do terreiro. São genericamente chamados ogãs. Alguns são ogãs honoríficos, com encargos de cunho mais social que religioso”.

¹⁷² Il *barracão*, tradotto molto genericamente con “*terreiro*”, è in realtà il luogo del *terreiro* in cui si svolgono le feste pubbliche, la sala di culto pubblico (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 64; FALDINI, 2009).

		bori, gli ebó (p. 200).
Es. 7	TF	[...] para impedir a dança das <i>feitas</i> e dos capoeiras [...] (p. 230).
	TM	[...] per impedire le danze delle <i>figlie-di-santo</i> e dei capoeiristi [...] (p. 234).

In un altro caso il termine compare insieme ad *adjá*, strumento musicale che chiama la *trance* in quanto rappresenta il potere del sacerdote che chiama l'*orixá*, e che favorisce, come si è già detto, l'entrata in *trance* nei casi in cui, per diverse ragioni, questa tardi a realizzarsi. In realtà non è così perché *feitos* e *feitas* si riferisce a tutti gli iniziati (e anche le *ekedes*, che non vanno in *trance*, ballano nella *roda*). Il termine italiano ronda non sembra essere adeguato in quanto si riferisce all'andare in giro in una zona determinata allo scopo di perlustrare, esplorare, ispezionare" (www.treccani.it. Accesso effettuato il 02 novembre 2012) o comunque a un "servizio armato svolto da più militari al comando di un graduato, a scopo di vigilanza mobile spec. notturna".¹⁷³ (ZINGARELLI, 2007, p. 1550)

Il termine *feitas* è interessante perché si riferisce al momento in cui si fa il *santo*, ovvero al momento in cui si procede all'iniziazione, che, nel caso della gerarchia religiosa, si chiama *feitura*, *fazer santo*, *fazer a cabeça*, per citare solo alcune delle definizioni possibili (FALDINI, 2009, p. 135). Pensando, come si è già evidenziato, che si tratta di un rituale che provoca un profondo cambiamento nell'iniziando, che contribuisce a creare, a foggare appunto una nuova persona, si ritiene che sarebbe stato interessante cercare di conservare questa idea ricorrendo ancora una volta al prestito linguistico invece che all'uso generalizzato della traduzione di *filhas de santo*. Tale scelta comporta la perdita dell'aspetto antropopietico del rituale di iniziazione. Si tratta in effetti di un processo di costruzione dell'individuo sociale, nato incompleto, che avviene con l'acquisizione della componente culturale attraverso interventi sul corpo socializzato che contribuisce, in questo caso, a riaffermare una memoria collettiva che potrebbe perdersi,¹⁷⁴ dal momento che si sta parlando di una religione diasporica. È un processo culturale, che spesso coincide con i riti di passaggio, un momento in cui,

¹⁷³ La scelta di questo termine è forse da collegare al fatto che questo "andare in giro" possa ricordare un movimento circolare, come quello che si sviluppa nella danza.

¹⁷⁴ Nell'incorporazione si rivivono situazioni e storie del passato mitico, si canta in yoruba antico e si rappresenta pubblicamente la memoria collettiva (FALDINI, 2009, p. 90 e 170).

in un processo che Francesco Remotti (2000, p. 50-55 e 80-119) ha definito di antropopoesi, l'individuo rinasce in quanto individuo sociale ed entra a far parte di tutto un universo culturale che comincerà a vivere e condividere; egli viene quindi foggato culturalmente. L'ingresso nella gerarchia religiosa o laica del *candomblé* è proprio questo, tanto che in realtà si vengono a creare nuovi legami di parentela, nuove relazioni sociali che dipendono dal ruolo che si svolgerà nell'ambito del *terreiro*. La nuova identità viene a definirsi anche attraverso l'entrata nella *familia-de-santo*, la famiglia-di-santo, di cui si parlerà di seguito, o con l'attribuzione di un titolo, come nel caso di Pedro Archanjo Ojuobá, dove il titolo completa l'identità del protagonista di *Tenda dos Milagres*. Vale la pena di aggiungere che il titolo non si duplica, quindi fa parte a tutti gli effetti della singola identità della persona alla quale viene attribuito.¹⁷⁵ Gli iniziati cominciano ad inserirsi sempre di più nelle reti di significati di cui parla Geertz (1978, p. 11) che loro stessi e gli appartenenti alla loro cultura hanno contribuito a tessere, un'insieme di significati, quindi, che vengono trasmessi attraverso le generazioni, che assumono un valore individuale e allo stesso tempo collettivo; la cultura stessa consiste in queste reti, nelle quali l'individuo si stringe sempre di più. Citando ancora una volta Geertz, "la cultura è pubblica perché lo è il significato" (1978, p. 20), ma per potervi accedere l'individuo deve entrare nella trama di quelle reti di cui si è detto.

Tornando alla *familia-de-santo*, di fatto non citata da Amado in questo romanzo, ma presente sotto forma delle relazioni parentali che si creano, essa comporta, con l'iniziazione, "la conoscenza della gerarchia, l'apprendimento delle pratiche rituali e i primi rudimenti della *lingua-de-santo*", oltre a diventare più importante di quella di sangue, come dice Segato (1989, p. 90, 91): "dopo l'iniziazione i parenti veri passano in posizione secondaria, in quanto le due parentele non possono sovrapporsi" (SEGATO apud FALDINI, 2009, p. 151). Si tratta di una vera e propria famiglia, nell'ambito della quale valgono le normali regole dettate dal tabù dell'incesto, sia per la gerarchia religiosa che per quella laica (FALDINI, 2009, p. 153) che crea legami profondissimi, tanto che "si suol dire che 'um irmão de folha è mais irmão que um irmão de sangue' (un fratello di foglia/iniziato è più fratello di uno di sangue)" (GONÇALVES DA SILVA, 1995, p. 122 apud FALDINI, 2009, p. 127).

Prima di analizzare le scelte traduttive di Elena Grechi per quanto riguarda i componenti di questa famiglia che, come si è già detto,

¹⁷⁵ Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

riproduce, nella sua struttura, una famiglia consanguinea, quindi con parentele dirette come nonni figli, fratelli, nipoti¹⁷⁶ e che recupera simbolicamente l'antica famiglia yoruba, smembrata, destrutturata e dispersa dalla schiavitù all'arrivo in Brasile, si ritiene opportuno riflettere sulla traduzione di *santo*, nel nome del quale la famiglia si costituisce. Come dice Prandi “il termine ‘*santo*’ è una libera traduzione in portoghese della parola ‘*orixá*’, dalla lingua yoruba”.¹⁷⁷ (PRANDI, 2009, p. 49) Si pongono alcuni esempi:

Quadro 20 – *Santo*

Es. 8	TF	E o <i>santo</i> ? - Assentei, levei para casa com o consentimento de mãe Majé (p. 225).
	TM	«E il <i>santo</i> ?» «Tutto fatto, l'ho portato a casa con me, col consenso di Majé Bassã [...]» (p. 229).
Es. 9	TF	Quando ele levou Miminha, eu disse: <i>meu santo eu não abandono, não conte comigo em tempo de obrigação</i> . (Corsivo nel testo) (p. 221).
	TM	Quando lui mi portò via Miminha io dissi: «Il mio <i>santo</i> non l'abbandono, non contare su di me in epoca di feste rituali» (p. 226).
Es. 10	TF	Num canto da mansarda, uma espécie de altar, mas diferente; emblemas de <i>encantados</i> , em lugar de imagens; o peji de Exu com seu fetiche, seu ità (p. 73).
		In un angolo della mansarda una specie di altare, ma di tipo diverso: armi ed emblemi di <i>santo</i> al posto delle immagini, il peji di Exu con il suo feticcio, il suo ità (p. 82).
Es. 11	TF	<i>Seu encantado, meu pai, é Oxolufã, Oxalá velho</i> , disse-lhe Olga, levando-o para ver os pejis. (Corsivo nel testo) (p. 62).
	TM	“Il vostro <i>santo</i> e mio padre è Oxolufã, Oxalá vecchio” gli aveva spiegato Olga, portandolo a visitare i pejis (p. 72).

¹⁷⁶ Mancano i cugini e gli affini, come mogli, cognati, suoceri ecc.. Vengono mantenuti i termini zio e zia ma usati per persone anziane alle quali si deve rispetto. Il fatto che si tratti di veri e propri legami di parentela è confermato dall'esistenza del tabù dell'incesto quanto alle unioni che possono esserci tra i componenti della famiglia (FALDINI, 2009, p. 153).

¹⁷⁷ “O termo ‘*santo*’ é uma tradução livre para o português da palavra ‘*orixá*’, da língua iorubá”. Anche Gudolle Cacciatore fornisce come traduzione di *santo orixá* (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 226).

La traduttrice traduce letteralmente il termine portoghese con quello italiano santo che però potrebbe creare problemi di comprensione nel lettore, dal momento che, se si consulta il dizionario, si ottengono le seguenti definizioni: “chi è stato canonizzato dalla Chiesa e come tale è venerato (beato, martire, venerabile)” (www.treccani.it. Accesso effettuato il 16 ottobre 2012) e:

[1] chi, per diretta esperienza del divino o per eccezionali virtù, ha raggiunto la perfezione nella vita religiosa [...] Nella religione cattolica, chi gode della visione beatifica di Dio ed è elevato al culto attraverso il processo di beatificazione e canonizzazione [...]. (ZINGARELLI, 2007, p. 1577)

Risulta piuttosto evidente il legame con la religione cattolica, cosa che potrebbe rendere incomprensibile, per un lettore italiano, cresciuto quindi in un paese fortemente cattolico, capire che si tratta di una delle divinità del candomblé, per cui una nota esplicativa risulta, si pensa, imprescindibile. Il termine italiano santo e tutto quello che può evocare nella memoria collettiva di un pubblico italiano renderebbe assai riduttivo il significato che esso ha nel candomblé in quanto elimina tutta quella parte legata al culto africano che si sincretizza con la religione cattolica. Di fatto la parola santo deve essere stata mutuata dal linguaggio cattolico per indicare l'*orixá* senza incorrere in repressioni.

Negli esempi n° 10 e 11 la traduttrice dimostra di sapere che in molti *terreiros* la parola *encantado* può essere usata per *orixá* e in particolare che Jorge Amado usa frequentemente quel termine per riferirsi ad un *orixá* o a un *caboclo* (PRANDI, 2009, p. 55) e traduce quindi con santo o, in un caso, con *orixás*: “*mãe dos encantados*” (AMADO, 2001, p. 192) diventa infatti “madre degli *orixás*” (AMADO, 2006, p. 197). Lo stesso principio vale per altri due esempi che riguardano senza dubbio un contesto rituale in cui *os encantados* viene tradotto con le possedute e gli invasati, con evidente riferimento all'incorporazione da parte degli *orixás*:

Quadro 21 – *Os encantados*

Es. 12	TF	As ékedes conduziram os <i>encantados</i> para as camarinhas onde mudariam as vestimentas, após dançarem as cantigas rituais (p. 157).
--------	----	--

	TM	Le <i>ékédes</i> condussero le <i>possedute</i> ai camerini ¹⁷⁸ dove avrebbero cambiato gli abiti dopo aver danzato accompagnate dai canti rituali (p. 163).
Es. 13	TF	Aproximou-se a majestosa procissão dos <i>encantados</i> , à frente um dos seis Oguns, o de Epifânia (p. 156).
	TM	S'avanzò la maestosa processione degli <i>invasati</i> , con alla testa uno dei sei Oguns, quello di Epifânia (p. 163).

Più difficile capire invece il motivo per cui nell'esempio n° 12 il maschile plurale del TF diventi un femminile plurale nel TM; si ricorda inoltre che il lettore non è stato messo a conoscenza del ruolo delle *ékédes*, le quali hanno il compito di occuparsi degli *orixás* che scendono in coloro che incorporano e quindi, benché sia possibile evincere da altri elementi quali le danze, i canti rituali, il nome di una divinità, che ci si trova in un contesto rituale, il significato del primo brano rimane in parte oscuro.

Tornando alla *familia-de-santo* di cui si è già detto, la traduttrice opta in questo caso per la traduzione letterale mantenendo la forma della parola portoghese, cosa che si ritiene abbia senso ma soltanto se si conosce il significato di *santo* e se si ha un'idea del fatto che si sta parlando di una vera e propria famiglia. Come si è già detto, infatti, viene riproposta, religiosamente, quella famiglia che la schiavitù aveva distrutto, smembrandola e recidendo i legami di sangue che, in questo modo, vengono recuperati. Appartenenza ad una famiglia non per nascita biologica, quindi, ma per nascita come membro di una comunità religiosa. Cominciando dalla punta più alta della gerarchia si hanno il *pai-de-santo*, padre-di-santo e la *mãe-de-santo*, madre-di-santo con le loro varianti plurali. In questo caso si trova una nota soltanto a p. 77, dopo che entrambi i termini sono già comparsi, riferita, in realtà, al termine *iiadorixá* che dice: “Madre-di-santo, cui, come al *babalorixá*, o padre-di-santo, tocca la responsabilità spirituale del *candomblé* e dei suoi affiliati” (AMADO, 2006, p. 77). La nota assimila la madre-di-santo alla *iiadorixá* e il padre-di-santo al *babalorixá*, cosa confermata da Gudolle Cacciatore che afferma che padre-di-santo è la traduzione quasi letterale di *babalorixá* – padre che possiede l'*orixá* (*pai dono do orixá*) (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 206 e 59-60) e madre-di-santo è la traduzione letterale di “*ialorixá* [variante ortografica riportata nel

¹⁷⁸ Il termine *camarinhas* individua, in realtà, il *roncô*, ovvero la stanza in cui si viene reclusi per il tempo dell'iniziazione e in cui si raccolgono gli iniziandi, appunto, ma anche le persone in obbligatoria (FALDINI, 2009, p. 19 e p. 114). Si veda anche Gudolle Cacciatore (1988, p. 76).

dizionario] – ior. ‘iyá’ – *mãe*; ‘oló’ – *possuidor* [che possiede], *dono*; ‘òrisá’ – *divinidade* [...]”¹⁷⁹(GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 167 e 139), quindi madre padrona dell’*orixá*. L’informazione è però incompleta dal momento che non viene detto esplicitamente che si tratta del sacerdote o della sacerdotessa capo del *terreiro*, cui spetta l’educazione religiosa dei figli-di-santo e degli altri appartenenti alla gerarchia e che dirige tutte le cerimonie rituali private e pubbliche. Sono figure importantissime e rispettissime nel *candomblé*, tanto che, per i funerali della madre-di-santo Menininha do Gantois, si indissero tre giorni di lutto a Bahia.¹⁸⁰ Sono figure centrali di questa religione quindi si ritiene che debba essere messo in evidenza l’intero ruolo che hanno all’interno del *terreiro*. La traduzione di questi termini può portare a problematiche interessanti, come si è visto nel caso della traduzione di *Jubiabá* cui si è precedentemente accennato.

È inoltre da segnalare l’uso di madre, *mãe* direttamente davanti al nome della madre-di-santo, come nell’esempio n° 8 e quello più delicato di padre, *pai* riferito non al sacerdote ma direttamente all’*orixá* a cui si è stati iniziati, come nell’esempio n° 11, che meriterebbe forse un chiarimento dal momento che non è un uso frequente nel romanzo. È, in realtà, normale chiamare gli *orixás* *mãe* e *pai* e anche gli appartenenti alla gerarchia del *candomblé* vengono chiamati così dopo il 7° anno (anche le *ekedes* e gli *ogas* fin da subito), sempre rigorosamente dai più giovani o comunque da chi si trovi ad un livello inferiore della gerarchia stessa.¹⁸¹

Tutti i componenti delle varie famiglie-di-santo e dei *terreiros* fanno poi parte di un gruppo di persone che gravitano dentro e attorno al *candomblé* che viene definito da Amado in diversi modi ma tradotto in italiano sempre nello stesso modo: gente di *terreiro*. Di seguito alcuni esempi:

Quadro 22 – Gente di *terreiro*

Es. 14	TF	Trabalhadores de horário preciso, vagabundos sem relógio de ponto, bêbados e mendigos, habitantes dos sobradões, dos infectos cortiços, árabes de prestação, moços e velhos, <i>gente de santo</i> e comerciantes do Terreiro de Jesus, um carroceiro com sua carroça, e Ester, um quimono sobre a nudez mostrando tudo a quem quisesse ver (p. 28).
	TM	Lavoratori dall’orario preciso, vagabondi liberi dalla

¹⁷⁹ L’inciso in corsivo è della sottoscritta.

¹⁸⁰ Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

¹⁸¹ Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

		schiavitù dell'orologio, ubriaconi e mendicanti, abitanti dei casermoni, dei luridi ghetti intorno al Pelourinho, arabi venditori, giovani e vecchi, <i>gente di terreiro</i> e commercianti del Terreiro de Jesus, un carrettiere con la sua carretta e Ester, un chimono sulle nudità, che mostrava tutto a chi avesse voluto vedere (p. 39).
Es. 1	TF	Por toda a igreja e na praça, o <i>povo dos terreiros</i> : respeitáveis ogãs, filhas de santo, iaôs de barco recente (p. 38).
	TM	Per tutta la chiesa e la piazza <i>gente di terreiro</i> : ogãs rispettabili, figlie di santo, iaôs di recente consacrazione (p. 48).
Es. 15	TF	Uma versão circula entre o <i>povo dos terreiros</i> , corre nas ruas da cidade [...] (p. 91).
	TM	C'è un'opinione che circola fra la <i>gente dei terreiros</i> , che corre per le strade della città [...] (p. 101).

La traduzione dei sintagmi *gente de santo* e *povo dos terreiros* consiste, come in altri casi, in una spiegazione che deve far capire di che tipo di persone si stia trattando. Dire *gente de santo*, in portoghese, significa riferirsi all'ambiente che gravita attorno al candomblé, i cui rituali si svolgono nel *terreiro*. Elena Grechi, traducendo con *gente di terreiro*, vuol far capire, si ritiene, in modo molto chiaro che si sta riferendo a persone che frequentano il *terreiro* e quindi legate alla religione sincretica afrobrasiana chiamata candomblé. In realtà l'espressione che si trova più frequentemente è *povo de santo*, ma non si trova nel testo fonte; probabilmente si può ipotizzare che, da scrittore, Amado stesso non utilizzi sempre alla lettera il linguaggio del *terreiro*, per esigenze letterarie.

Per quanto riguarda gli altri personaggi presenti nella tabella, alcuni riguardano la gerarchia laica e sono definiti, per questa ragione, “*non rodantes*” (non danzanti) poiché condividono la proibizione dell'incorporazione (FALDINI, 2009, p. 72). Si tratta delle *ékédes* e degli *ogãs* di cui si è già detto nella citazione di Prandi. In entrambi i casi si è ricorso al prestito linguistico (anche se con una modifica data dalla presenza di un accento sulla seconda e in *ékédes* che nel TF non c'è) ma, mentre viene spiegato in una nota, anche se brevemente, chi siano gli *ogãs*, il primo termine non viene spiegato affatto, scelta decisamente discutibile dal momento che entrambi svolgono un ruolo importante all'interno del candomblé. Anche chi siano gli *obás* e l'*axogum* (che è un *oga*) viene brevemente spiegato tramite note. In particolare il termine *ogãs*, ovvero “i soci della società civile del

terreiro, aventi anche obblighi religiosi” (AMADO, 2006, p. 48, nota 2) è decisamente ricorrente nel romanzo e si ritiene che non sia facile per il lettore ricordare tutte le informazioni fornite, motivo per cui si continua a ritenere che un glossario sarebbe la soluzione migliore in un libro come *Tenda dos Milagres*. La nota risulta essere incompleta, dal momento che possono essere *ogãs* anche iniziati che fanno parte della comunità del *terreiro*. Si tratta, in verità, a volte, di incarichi puramente onorifici, senza valenze religiose, soprattutto quando vengono concessi a personaggi pubblici famosi, che portano lustro al *terreiro* e che possono eventualmente, proteggerlo e aiutarlo (FALDINI, 2009 p. 152). Gudolle Cacciatore (1988, p 187) differenzia citando le due categorie: *ogã-de-terreiro* e *ogã honorífico* (*ogã di terreiro* e onorifico).¹⁸² È interessante chiedersi perché un termine come *feitas*, tanto ricco di contenuto religioso, ricorrente, possa aver destato un interesse e una considerazione minori nella traduttrice rispetto a un termine come *axogum*, sicuramente importante in quanto “l’incaricato dei sacrifici di animali durante le cerimonie al *terreiro*” (AMADO, 2006, p. 76, nota, scritto con una grafia diversa dall’originale, come si può notare nella tabella 3) ma che compare un’unica volta nel romanzo. Si potrebbe spiegare partendo da una mancanza di conoscenza del significato reale della parola e dell’intero rituale di *feitura*, lacuna plausibile dal momento che Elena Grechi non scrive un libro di antropologia e che il traduttore, come si è già detto precedentemente, non deve obbligatoriamente essere un antropologo per tradurre opere letterarie dense di contenuti di interesse etnologico, benché questa sia una lacuna colmabile con una ricerca di informazioni più approfondite in materia di *candomblé*, impegno, si ritiene, richiesto a chi intraprende una traduzione di un libro del genere, punteggiato da continui riferimenti e richiami a questa religione diasporica.

Un altro termine che fa parte della gerarchia del *candomblé*, citato almeno tre volte nel romanzo, è *babalaôs*, che compare due volte all’interno di una lista di altri incarichi religiosi e una volta in riferimento ad Archanjo. In quest’ultimo caso si dice “[...] o senhor è *feiticeiro*, *babalaô*, não é?” (AMADO, 2001, p. 212), “[...] lei è uno stregone; *babalaô* si dice, vero?” (AMADO, 2006, p. 216), ancora una volta l’informazione che risulterà essere data è quella che il lettore stesso estrapolerà dal testo e cioè che si tratta di uno stregone, mentre in

¹⁸² Entrambe le figure si sottopongono, inoltre, ad un rituale di iniziazione che si chiama *confirmação* ed è diverso da quello di coloro (*feitura*) che faranno parte della gerarchia religiosa (FALDINI, 2009, p. 151).

realità era in passato riferito al sacerdote della divinazione, adesso al capo del *terreiro* che pratica la divinazione con i cauri (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 60). In Brasile, al contrario di Cuba, le funzioni dei *babalaôs* sono state fin dall'inizio assunte dai sacerdoti, che successivamente hanno preferito mantenere tale funzione e avversare l'esercizio di questa categoria di divinatori, che sarebbe stata superiore alla loro.¹⁸³ (FALDINI, 2009, p. 82-83; GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 60)

È interessante, infine, il caso del termine *caboclo*; vediamo, nel quadro che segue, in quali contesti compare la parola, senza differenziare per genere o numero:

Quadro 23 – I *caboclos*

Es. 16	TF	Há entre esses eleitos do Vaticano e aqueles curingas ¹⁸⁴ e <i>caboclos</i> de terreiro um traço comum: sangues misturados (p. 4).
	TM	C'è fra questi eletti del Vaticano e quei curingas e <i>caboclos</i> di terreiro un tratto comune: sono dei meticci (p. 16).
Es. 17	TF	Na tenda de Agnaldo, as madeiras de lei – o jacarandá, o pau-brasil o vinhático, a peroba, o putumuju, a massaranduba – se transformam em oxês de Xangô, em Oxuns, em Yemanjás, em figuras de <i>caboclos</i> , Rompe-Mundo, Três Estrelas, Sete Espadas, as espadas fulgurantes em suas mãos poderosas. Poderosa a mão de Agnaldo: quando já lhe desfalece o coração condenado pela doença de Chagas (nesse tempo a moléstia fatal nem nome ainda possuía, era apenas a morte lenta e certa), as mãos infatigáveis criam orixás e <i>caboclos</i> e eles possuem um mistério, ninguém sabe o que seja, como se Agnaldo, tão perto de morrer, lhes transmitisse um sopro imortal de vida (p. 3).
	TM	Nella bottega di Agnaldo i legni duri — palissandro, brasil, vinhático, peroba, putumuju, maçaranduba — si trasformano in oxês di Xangô, in statuette di Oxuns e di Iemanjás, in figurine di <i>caboclos</i> , Rompe-Mundo, Três Estrelas, Sete Espadas, le spade folgoranti nelle mani poderose. Poderosa la mano di Agnaldo: quando già gli

¹⁸³ Il *babalaô* deve inoltre essere eterosessuale, e in Brasile circa il 90% dei padri-di-santo è omosessuale, pertanto impossibilitato ad assumere tale funzione, che non è attribuibile neanche alle madri-di-santo (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini). Si veda anche BARBA (2012, p. 151-67).

¹⁸⁴ Il termine *curinga* si traduce con jolly.

		viene meno il cuore, minato dal morbo di Chagas (a quel tempo la fatale malattia non aveva neppure un nome, era solo la morte lenta e sicura), le mani infaticabili creano orixàs e <i>caboclos</i> , e le sue opere hanno un che di misterioso, come se Agnaldo, tanto vicino alla morte, avesse loro trasfuso un immortale soffio di vita (p. 13-14).
Es. 18	TF	Em Itapagipe, numa casinhola de fachada verde e janelas cor-de-rosa, Mara, <i>cabocla</i> e linda, com dezoito anos e dois dentes de ouro, faz flores de papel crepom para um armarinho da Avenida 7 e quantas faça, vende (p. 57).
	TM	A Itapagipe, in una casetta con la facciata verde e le persiane rosa, Mara, <i>cabocla</i> e carina, diciott'anni, due denti d'oro, fabbrica fiori di carta per una merceria dell'Avenida 7, e quanti ne fa tanti ne vende (p. 67).
Es. 19	TF	Vale a pena ouvir um de seus discursos – ah! o infalível discurso do 2 de Julho, na Praça da Sé, ante as figuras do <i>Caboclo</i> e da <i>Cabocla</i> , com Labatut, Maria Quitéria, Joana Angélica, monumento de oratória cívica e barroca. A massa, em delírio, quantas vezes não o carregou aos ombros! (p. 55).
	TM	Valeva la pena ascoltare i suoi discorsi — ah! l'immane discorso del 2 Luglio sulla Praça da Sé, di fronte alle immagini del <i>caboclo</i> e della <i>cabocla</i> , con Labatut, Maria Quitéria, Joana Angélica, monumento di oratoria civica e barocca. Le masse in delirio: quante volte non l'avevano portato in trionfo! (p. 65).

Appare evidente come sia possibile individuare le due valenze di questo termine. Negli esempi n° 16 e 17 si fa riferimento a una figura non derivata, in realtà, da culti africani, ma che è stata incorporata dal *candomblé de caboclo*, variazione del *candomblé baiano*. Nella nota n° 4 a p. 13, che dovrebbe fornire spiegazioni sulla figura del *caboclo* dicendo che: “il *caboclo* (letteralmente meticcio bianco-indio) è una figura a parte, non derivata da culti africani, ma nata da una filiazione del *candomblé baiano*, la *macumba paulista*” (AMADO, 2006, p. 13), si rileva una svista della traduttrice. La *macumba* è infatti, secondo Gudolle Cacciatore (1988, p. 166) e Faldini (2009, p. 18 e p. 45) una variazione dei culti afro-brasiliani che si è sviluppata a Rio de Janeiro. La stessa Grechi afferma poi la stessa cosa a p. 228, nella nota n° 1 “[...] la «*macumba*» è la versione carioca del *candomblé baiano*”, creando così confusione nel lettore che riceve indicazioni contrastanti.

Prandi fornisce la seguente definizione dei *caboclos*:

[e]ncantado è il nome generico di entità e guide spirituali cultuate nei cosiddetti candomblés *de caboclo* e in altre denominazioni religiose afro-brasiliane, soprattutto quelle di origine bantu. Tra queste si evidenziano i *caboclos*, che sono spiriti di indigeni [...].¹⁸⁵ (PRANDI, 2009, p. 55)

Negli es. n° 18 e 19 ci si riferisce sicuramente al meticciano (bianco-indio) largamente presente nel Nordest del Brasile, ne sono indizio la definizione di *cabocla* di Mara nell'ambito di una descrizione fisica della stessa e le immagini che si trovano sulla *Praça da Sé* accanto a quelle di personaggi della storia brasiliana (tanto che in portoghese sono scritti con la lettera maiuscola!). Nei primi due casi personaggi che rientrano nel gruppo di divinità del candomblé (tanto che alcuni *terreiros* hanno la casa, spazio sacro, dedicato al *caboclo*, sempre immersa nella natura), negli altri due figure che fanno comunque parte del patrimonio culturale baiano, marcatori culturali ma che solo nel primo caso rientrano nella categoria che ci interessa, quella della cultura ideologica. Ai *caboclos* sono state dedicate due note dalle quali si evince che si sta parlando, nel primo caso, di figure che rientrano nel panorama religioso, nel secondo in una dimensione di interesse etnografico, quindi, si può dire che la traduttrice abbia sentito l'esigenza di presentare queste due realtà culturali.

3.5 IL CIBO E LA SUA TRADUZIONE: SOLO UN PROBLEMA LINGUISTICO?

Tradurre o meno il nome di un piatto presente all'interno di un romanzo può sembrare una banalità, ma, a guardare meglio, non lo è affatto. Certo, non stiamo parlando di un libro di cucina, del quale il lessico legato al cibo costituirebbe, evidentemente, il nucleo portante, ma anche così la scelta continua a comportare conseguenze che vanno oltre la semplice resa di un nome in una lingua o in un'altra.

Il problema della traduzione del cibo nei romanzi di Jorge Amado, non è realmente solo linguistico, in quanto la culinaria baiana non trova, spesso, riscontri possibili nella cucina italiana e non risulta, quindi, possibile trovare un corrispondente che possa equivalere in tutto

¹⁸⁵ “Encantado è o nome genérico de entidades e guias espirituais cultuados nos chamados candomblés de caboclo e em outras denominações religiosas afro-brasileiras, sobretudo as de origem bantu. Entre eles se destacam os caboclos, que são espíritos de indígenas [...]”.

e per tutto al piatto brasiliano. Un altro elemento da tenere in considerazione è lo stretto legame tra cibo e dimensione religiosa in quanto, come si dirà tra poco, la cucina entra a far parte integrante dei rituali di *candomblé*, ed è sempre presente nel tessuto del romanzo.

Volendo affrontare per primo il problema della eventuale corrispondenza, risulta opportuno fare riferimento a quanto dice Anton Popovič (2006, p. XIX) in merito alla mancata corrispondenza tra i campi semantici delle parole nelle varie lingue, quando afferma che l'anisofornismo rende insignificanti le definizioni di traduzione "fedele" e "libera"; così come a Jakobson (1995, p. 54) quando definisce vana la ricerca degli "equivalenti". Questo punto risulta essere particolarmente interessante in un lavoro di traduzione di un libro che è, come si è più volte sostenuto, al tempo stesso, traduzione di una cultura, quella baiana.

Come si è già evidenziato, la cucina entra a far parte del tessuto testuale in *Tenda dos Milagres*, anche perché è parte integrante della religione di cui il libro è permeato, il *candomblé*. Ogni *terreiro* possiede una o più cucine, nelle quali vengono preparati, secondo modalità precise (che prevedono anche restrizioni, tabù) gli alimenti che dovranno nutrire gli *orixás*

[o]gnuna di queste energie, cioè gli *orixás*, ha bisogno di essere mantenuta costante ed anche accresciuta, per cui deve essere periodicamente alimentata. È quindi compito degli uomini, che chiedono protezione agli dèi, di fornire loro nutrimento, nel corso del ciclo rituale, nutrimento che in parte è rappresentato dal sentimento di adorazione e in parte è invece offerta di elementi e di cibi, scelti e preparati sulla base delle qualità della divinità che si sta festeggiando, per cui si sta iniziando una persona o alla quale si sta chiedendo la soluzione di un problema. (FALDINI, 2004, p. 196)

La culinaria divina ha le proprie regole che devono essere rispettate anche per quanto riguarda la preparazione e la cottura degli alimenti e vi è una persona, la *iyabassé*,¹⁸⁶ che è responsabile della cucina. Si tratta di una responsabilità grande, vista la sacralità

¹⁸⁶ Ovvero la rispettabile/onorevole signora della cucina, da *iya* (signora) + *agbá* (grande) + *sé* (cucina) (FALDINI, 2009, p. 92, nota 139).

dell'azione che presuppone una trasformazione delle sostanze, come sottolinea Faldini.¹⁸⁷ La disposizione e la consumazione dei cibi sono anch'esse sottomesse a regole precise che fanno parte della realizzazione del rituale religioso. Tra la cucina degli dèi e quella degli uomini esiste un rapporto molto stretto, se non addirittura di derivazione della seconda dalla prima:

[l]a cucina degli dèi è infatti in gran parte la cucina degli uomini, poiché si ritiene che le divinità abbiano preferenze e gusti specifici, esattamente come gli esseri umani. Nei due casi, che serva per gli *orixás* o che serva per gli uomini, il cibo deve subire una trasformazione, al fine di poter essere consumato e digerito, cioè assimilato nelle sue sostanze energetiche. Gli alimenti, infatti, sono parte di un sistema più complesso che serve da un lato ad omaggiare gli dèi e, dall'altro, a trasformare o a mantenere il corpo dell'individuo in equilibrio con il cosmo. (FALDINI, 2004, p. 201-202)

Il cibo è quindi parte integrante dei rituali e della vita religiosa che si snoda all'interno del *terreiro* e rientra a tutti gli effetti nel discorso della trasformazione che la dimensione del religioso comporta.

Farelli spiega, a questo proposito, come la cucina rituale sia il punto fondamentale di ogni *terreiro* e come, in passato, la *cozinha de santo* differisse in vari aspetti dalla cucina comune. L'autrice aggiunge che, con la modernizzazione, molte di queste differenze sono scomparse, ma che ciò che ancora la distingue da una cucina normale è l'uso per la preparazione esclusivamente di cibo rituale (FARELLI, 2009, p. 20-21). Faldini riprende l'idea della sacralità della cucina in cui vengono preparati gli alimenti che, nel *candomblé*, non sono considerati soltanto

[...] elementi che fortificano il corpo e lo spirito, ma sono soprattutto parte integrante dei rituali, per cui appartengono strettamente al dominio del sacro. [...] La liturgia del *candomblé* si realizza essenzialmente in termini di alimentazione. La cucina è dunque lo spazio di trasmissione dei sapori e dei saperi, dove si custodiscono molti

¹⁸⁷ Si veda "A Comida de Santo. La cucina rituale nel *Candomblé keto*" (FALDINI, 1994, p. 195-209).

segreti poiché si manipolano gli elementi per trasformarli, per cui le cucine dei candomblé, dove si consacra quanto è profano, sono da considerare spazi di devozione. (FALDINI, 2009, p. 115-116)

Il cibo rituale compare per la prima volta in *Jubiabá*, dove si trova la cucina baiana “più africana, quella preparata per rendere omaggio al santo” (AMADO e AMADO, 2004, p. XV); in *Dona Flor e Seus Dois Maridos* si trovano i piatti del candomblé, la lista di piatti preferiti dalle singole divinità e soggetti a tabù, sia dal punto di vista della consumazione che verbale; “nella trilogia che compone *I sotterranei della libertà (Os subterrâneos da libertade)* opera politica e manichea, anche il cibo ha la sua importanza e aiuta a identificare i buoni e i cattivi” (AMADO e AMADO, 2004, p. XVII).

Risulta evidente che, trattare il cibo soltanto da un punto di vista linguistico, è estremamente riduttivo.

La tabella relativa al cibo ci sembra quindi particolarmente interessante a causa delle significative implicazioni culturali che presenta.

Tabella 4 – Il cibo

Nome cibo TF	Con variazione	Nome cibo TM	Con variazione
Amalá		Amalá	L'amalá + dell'amalá
Caruru		Caruru	
Abará		Abará	
Acarajé		Acarajé	
Guisado de cágado		Brasato di tartaruga	

Vale la pena di presentare alcuni esempi tratti da *Tenda dos Milagres*, nei quali compaiono gli alimenti e i piatti presenti nella tabella e che riguardano il protagonista, Pedro Archanjo, che porta già nel nome, Ojuobá, come si è già detto, il suo essere parte attiva del candomblé.

Quadro 24 – Il cibo di Pedro Archanjo Ojuobá

Es. 1	TF	Uma vez por semana, às quartas-feiras, invariável, com sol ou chuva, Archanjo vinha buscá-lo em sua tenda de imagens, primeiro para as cervejotas geladíssimas no bar
-------	----	---

		de Osmário, depois para o <i>amalá</i> no candomblé da Casa Branca (p. 25).
	TM	Una volta la settimana, il mercoledì, puntualmente col sole o con la pioggia, Archanjo veniva a prenderlo nella sua bottega d'immagini, prima per le birrette gelatissime al bar d'Osmário, poi per l' <i>amalá</i> al candomblé della Casa Branca (p. 36).
Es. 2	TF	Se acabou o livro, o <i>amalá</i> e a cachaça, a viagem de bonde e de imprevistos; o velho conhecia cada recanto do caminho (p. 27)
	TM	Niente più libro, né <i>amalá</i> né cachaça, finiti i viaggi in tram e nell'imprevisto; il vecchio conosceva ogni angolo del cammino (p. 38).
Es. 3	TF	Iam ao candomblé para o <i>amalá</i> de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas. Depois, em torno à grande mesa na sala, serviam o <i>caruru</i> , o <i>abará</i> , o <i>acarajé</i> , por vezes um <i>guisado de cágado</i> (p. 27).
	TM	Andavano al candomblé per l' <i>amalá</i> di Xangô, rito del mercoledì. Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al suono dell'adjá fra i canti delle figlie-di-santo. Dopo, sulla grande tavola del salotto servivano il <i>caruru</i> , <i>abará</i> , <i>acarajé</i> , a volte un <i>brasato di tartaruga</i> (p. 38).
Es. 4	TF	[...] ah! essa curta viagem parecia invenção sua, pagodeira para registro na caderneta, para relato na mesa do <i>amalá</i> , na quarta-feira de Xangô (p. 31).
	TM	[...] ah! quel breve viaggio pareva architettato da lui stesso, un ultimo scherzo da annotare nel quadernino per poi raccontarlo alla tavola dell' <i>amalá</i> al mercoledì di Xangô (p. 42).

Conservare i termini in portoghese o in yoruba o un adattamento da yoruba a portoghese è, in casi come questo, estremamente importante perché il cibo assume inequivocabilmente una valenza religiosa. Pedro Archanjo è anche Ojuobá, gli occhi di Xangô, come si è già visto, nella cui casa è stato scelto dalla divinità per una carica importante, e così è conosciuto da tutti, il titolo religioso è parte della sua identità.¹⁸⁸ I cibi

¹⁸⁸ Nel romanzo si legge (come si è già evidenziato) che sembrava fosse stato l'*orixá* stesso a decretare che Archanjo dovesse tutto vedere, per questo gli occhi di Xangô, tanto che, nelle pagine in cui si dice della sua morte si legge: "Ojuobá - gli occhi di Xangô, ora li, morto stecchito sul marciapiede" e ancora "non erano venuti a causa della morte di Pedro Archanjo, studioso e autore di libri, forse determinanti, sulla commistione delle razze, ma per la morte di

nominati non sono casuali, in quanto rappresentano la divinità Xangô, in particolare il *guisado de cágado* è proprio un piatto di Xangô (AMADO e AMADO, 2004, p. 149); il *caruru* e l'*amalá*, anch'essi cibo della divinità; il mercoledì è inoltre il suo giorno, come afferma Faldini (FALDINI, 2004).

Da quanto sopra esposto si evince il legame profondo tra il rituale a cui partecipa, con regolarità (l'impegno, come si vede nell'esempio n° 1, è settimanale), Pedro Archanjo, il cibo offerto e il suo titolo religioso: tutto rimanda inequivocabilmente a Xangô e quindi risulta doveroso lasciare il nome originale dei piatti e sarebbe, si ritiene, opportuno, inserire una nota che spiegasse che questi tre elementi sono interconnessi, cosa che Amado, nel romanzo, non ha, evidentemente, bisogno di evidenziare.

In realtà la traduttrice fa un richiamo al legame cibo-religione due volte, in nota, a p. 94 quando spiega cosa sia l'*aluá*: “bevanda fatta con scorza di ananas fermentata. È una bevanda rituale dei *candomblés*”¹⁸⁹ e a pag. 163 dove parla dei piatti rituali di Ogum e dice “caprone e gallo. I cibi rituali, che vengono prima offerti agli *orixás* nei rispettivi *pejis*, sono poi serviti a tutti i frequentatori del *terreiro*” (AMADO, 2006). Quest'ultima nota dà ad intendere che la categoria “cibi rituali” sia da considerarsi come composta genericamente da “caprone e gallo”, cosa non vera visto che qui si parla dei cibi di Ogum, che peraltro, da quanto visto, ha altri cibi di riferimento (FALDINI, 2004, p. 200; FARELLI, 2009, p. 43-46); galli e capre o simili sono sacrificati anche per altre divinità e la culinaria divina nel *candomblé* è inoltre piuttosto ricca.¹⁹⁰ L'*aluá* è inoltre, anche, benché non soltanto, una bevanda rituale, e questa sua natura anche religiosa viene spiegata in un brano del testo in cui non sembra invece ci si trovi in un contesto rituale, come si può evincere dalle righe che seguono:

Ojuobá, gli occhi di Xangô, un padre del popolo” (solo per citare due esempi).(AMADO, 2006, p. 37 e 39); “*Ojuobá, os olhos de Xangô, agora ali estirado morto junto ao passeio*”, “*Não vinham pela morte de Pedro Archanjo, sábio autor de livros sobre miscigenação, talvez definitivos, e, sim, pela morte de Ojuobá, os olhos de Xangô, um pai daquele povo*” (AMADO, 2001, p. 26 e 28).

¹⁸⁹ L'*aluá* è fatto quasi sempre solo con zenzero, rapadura e acqua (FALDINI, 2004, p. 206), ma nell'Ilé Axé Opô Afonjá di Salvador, il *terreiro* ove Amado era *obá*, si aggiunge buccia d'ananas fermentata (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

¹⁹⁰ Si vedano, per esempio, Castro, (2002); Amado e Amado, (2004); Faldini, (2004 e 2012); Farelli (2009).

Quadro 25 – L’*aluá*

Es. 5	TF	Regressavam juntos de uma festa, certa noite, Lídio oferecera-lhe companhia na estrada deserta e perigosa, e foi ela quem pediu para ver a marmota tão falada: riu de morrer com <i>Zé Piroca</i> , tomou um copo de <i>aluá</i> e se deu fogosa, quase oferecida, como se necessitada (p. 84).
	TM	Tornavano insieme da una festa, una sera: Lídio le aveva offerto compagnia per la via deserta e pericolosa, ed era stata lei a chiedere di vedere la lanterna magica di cui si parlava tanto: aveva riso da morire di <i>Zé Piroca</i> , aveva accettato un bicchiere di <i>aluá</i> , poi si era data, focosa, quasi offrendosi, come se ne avesse avuto bisogno (p. 94).

Diventa complicato capire perché la traduttrice senta l’esigenza di segnalare questo significato religioso di un alimento, in questo caso una bevanda, quando la stessa non svolge affatto un ruolo rituale e non abbia la stessa necessità in contesti assolutamente e inequivocabilmente religiosi. Questo tipo di informazione arriva inoltre in ritardo, dal momento che il cibo è già comparso in contesti rituali e omette di specificare che esistono legami fissi e specifici tra gli *orixás* e alcuni tipi di alimenti, come nel caso del *guisado de cágado* per il quale la traduttrice ricorre alla traduzione letterale, che, secondo Aubert, è sinonimo di traduzione parola per parola e nella quale

[...] mettendo a confronto i segmenti testuali fonte e meta, si osserva: (i) lo stesso numero di parole, (ii) nello stesso ordine sintattico, (iii) con un uso delle ‘stesse’ categorie grammaticali e (iv) con opzioni lessicali che, nel contesto specifico, possono essere ritenute sinonimi interlinguistici [...].¹⁹¹ (AUBERT, 1998, p. 106)

La traduzione rispetta tutti gli elementi elencati, dal momento che brasato può essere considerato un traduceute adeguato (per *guisado*) che fa riferimento allo stesso tipo di cottura del piatto brasiliano e che la tartaruga è, come in Brasile, l’animale che si usa nelle ricette di cucina. Da molto tempo però la tartaruga è animale protetto e quindi non viene

¹⁹¹ “[...] comparando-se os segmentos textuais fonte e meta, se observa: (i) o mesmo número de palavras, (ii) na mesma ordem sintática, (iii) empregando as ‘mesmas’ categorias gramaticais e (iv) contendo as opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlinguísticos [...]”.

più mangiata se non nel *candomblé*, raramente, e di nascosto, in contesti rituali relativi a Xangô.¹⁹² Elena Grechi spiega così di che cosa si tratti, ma la traduzione del piatto risulta incompleta in quanto mancante dell'accezione religiosa. La stessa cosa avviene nella nota in cui viene spiegato cosa sia l'*amalá*, a p. 42, in cui si legge: “L' *amalá* o *caruru* è un piatto tipico di Bahia, fatto con verdure (*quiabo*), gamberetti secchi, cipolla, coriandolo, pepe, prezzemolo, più la testa d'un grosso pesce secco.”¹⁹³ (AMADO, 2006, p. 42) Sorvolando sul fatto che la ricetta non corrisponde a quelle trovate nella bibliografia consultata per la mancanza di alcuni ingredienti e la presenza di altri che, invece, si trovano tra quelli richiesti dalla preparazione del *caruru*, la cosa importante è che si tratta di due piatti diversi (come si dirà) e che si sta parlando di *comida de santo*, informazione che non viene fornita. Tutto questo potrebbe, facendo riferimento a Berman, tradursi in un atteggiamento etnocentrico, poiché riconduce “[...] tutto alla propria cultura, alle sue norme e valori [...]” (BERMAN, 2003, p. 25) nei quali, come si dirà, non esiste questa valenza rituale e religiosa del cibo.

Dal punto di vista linguistico, quindi, la traduzione funziona perfettamente ed altrettanto utile è la descrizione della ricetta (sebbene sbagliata),¹⁹⁴ ma l'elemento extralinguistico è totalmente assente, non viene neanche preso in considerazione.

Il cibo, in *Tenda dos Milagres* ma, più in generale, nei romanzi di Amado (AMADO e AMADO, 2004), è un fatto culturale. A questo proposito gli stessi Jorge e Paloma Amado riconoscono l'importanza del ruolo di Archanjo quale depositario di una conoscenza profonda dell'identità culturale di Bahia quando affermano che:

¹⁹² Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini.

¹⁹³ L'*amalá*, oltre a una certa quantità di *quiabos* tagliati a rondelle, richiede anche 12 *quiabos* interi per guarnire questo piatto destinato a Xangô, essendo il 12 il numero sacro abbinato alla divinità. Gli ingredienti di questo piatto non prevedono coriandolo, pepe, prezzemolo e testa di pesce (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini), elementi invece del *caruru*.

¹⁹⁴ La traduzione di testi che contengono informazioni gastronomiche presenta difficoltà oggettive, “l'adattamento degli ingredienti, i cambiamenti per quanto riguarda la preparazione, il confronto con piatti meno tropicali, meno caldi, meno misteriosi perché esotici, apportano sensibili differenze al testo tradotto” (CORRÊA, COSTA, TAILLEFER, ZORZO, 2003, p. 67); “*a adaptação de ingredientes, a alteração no seu preparo, a similitude com pratos menos tropicais, menos quentes, menos misteriosos, porque exóticos, trazem uma sensível diferença ao texto traduzido*”.

[t]ramite Archanjo si ha la visione esatta della delicatezza, della forza, della semplicità e della raffinatezza della gastronomia, uno dei frutti della mescolanza delle razze, che sposa l'olio di Palma dell'indio all'olio d'oliva del portoghese. (AMADO e AMADO, 2004, p. XIX e XX)

Il cibo di Bahia è un autentico esempio di sincretismo alimentare, in cui sono confluiti tratti culturali distintivi delle culture africane, di quella portoghese e di quella indigena. La cucina baiana è il risultato di aggiunte, variazioni, interferenze nella cucina portoghese da parte di quella indigena e africana. Già dalle ricette, dai nomi dei piatti, si percepisce una sorta di meticcio alimentare, per cui il nome evoca la cultura che ha alle spalle; tradurre in italiano il nome del piatto significherebbe quindi, in primo luogo, effettuare un adattamento che resta inadeguato, vista la mancata corrispondenza di ingredienti e, in secondo luogo, non considerare l'importanza della traduzione come traduzione di testo, non meramente linguistica.

Si può dire che si tratta, in questo caso specifico, di una di quelle che Popovič definisce “situazioni di intraducibilità tematiche”. Egli spiega che “per quanto riguarda i casi di intraducibilità tematica, questi hanno origine nelle differenze culturali [...]. Vi rientrano i termini tecnici, le misure di lunghezza, i pesi, i nomi delle monete, le armi, i cibi, le bevande [...]” (POPOVIČ, 2006, p. 7-8).

Non esistono equivalenze per quanto riguarda i principali piatti della cucina baiana, anche a causa della difficoltà di reperire gran parte degli ingredienti in alcune zone d'Italia e, guardando solamente a una possibile equivalenza che si carichi dello stesso significato dell'originale dal punto di vista religioso, risulta evidentemente quasi impossibile trovare un richiamo che sia riconoscibile nella pienezza del suo significato per il lettore italiano. Gli unici riferimenti possibili sono quelli che possono avere un legame con la religione cattolica, in particolare a livello di prescrizioni, visto che il candomblé è proprio un sincretismo religioso che ha incorporato alcuni elementi presi dalla religione cattolica; ci si riferisce, per esempio, all'obbligo di consumare pesce per l'iniziando in reclusione il venerdì (FALDINI, 2004, p. 198, nota n° 24). Si potrebbe pensare all'ebraismo che, aldilà dei tabù alimentari, presenta anche una serie di indicazioni e prescrizioni per quanto riguarda la preparazione, la sistemazione e la consumazione degli alimenti, si veda ad esempio, la necessità di una cucina destinata solo a Oxalá, il dio creatore, per evitare ogni pericolo di contaminazione

dei suoi cibi con il sale e con l'olio di palma (FALDINI, 2004, p.199). Al di là di questo si ritiene difficile, per un lettore italiano comune, fare un richiamo al cibo visto come piatto preferito da offrire ad una divinità.

Nel momento in cui sono state isolate le parole da analizzare si è quindi presentato il problema della valenza religiosa dei vari piatti che compaiono nel romanzo. È risultato evidente che un termine può essere considerato come attinente alla sfera religiosa in un contesto mentre in un altro no. Questa è la caratteristica del cibo nei romanzi di Amado nei quali, come si è già detto, è comunque un marcatore culturale, ma, a causa di questa doppia natura e a seconda del contesto, può rientrare in domini della realtà nella traduzione diversi (facendo ovviamente riferimento alla proposta di Aubert); si intende inoltre ribadire l'importanza del contesto sottolineata dallo studioso e di cui si è parlato nel capitolo 1. Si presenteranno due casi che risultano essere chiarificatori.

La prima ricerca riguarda l'*amalá*, presente negli esempi forniti alle p. 164-65.

Gli esempi n° 1, 3, 4 non lasciano dubbi, si tratta di un cibo rituale in quanto compare in un contesto legato direttamente al *candomblé*; in particolare, Pedro Archanjo è anche Ojuobá, gli occhi di Xangô, e così è conosciuto da tutti, il titolo religioso è parte della sua identità, come si è già evidenziato. I cibi nominati non sono casuali, in quanto rappresentano il dio Xangô; il mercoledì è inoltre il suo giorno. Il *caruru* è, secondo Elena Grechi (AMADO, 2006, p. 42, nota 1), un sinonimo dell'*amalá*, informazione non confermata dal dizionario che, alla voce *amalá* recita: “cibo votivo di Xangô, Ibêji, Obá e Baiâni. [...] È un *caruru* di *quiabos* con *pirão* di farina di riso o di manioca” e, alla voce *caruru* dichiara: “[...] È cibo votivo di Ibêji. A base di *quiabos* è l'*amalá*, cibo votivo di Xangô, Obá, Baiâni e Iansã [...]”¹⁹⁵ (GUDOLLE CACCIATORE, 1948, p. 47 e 83) Anche per Farelli (2009, p. 58), sembrano essere due cibi diversi, le due ricette non coincidono; l'autrice parla di una variante dell'*amalá* fatta con “*brede (caruru)*” e introduce il *caruru* tra i piatti preparati per Ibeji (*orixá nagô*¹⁹⁶ che rappresenta i gemelli) specificando però quanto segue: “questo piatto è di Xangô, ma Ibeji lo mangia in occasione della festa di Cosma e

¹⁹⁵ “*Comida votiva de Xangô, Ibêji, Obá e Baiâni. [...] È um caruru de quiabos com pirão de farinha de arroz ou de mandioca*” e “*È comida votiva de Ibêji. À base de quiabos è o amalá, comida votiva de Xangô, Obá, Baiâni e Iansã[...]*”.

¹⁹⁶ I Nagô sono gli Yoruba più occidentali.

Damiano”.¹⁹⁷ (FARELLI, 2009, p. 93) Questo dato si ritrova nell’articolo “Bahia com pimenta: um estudo comparado da tradução culinária de D. Flor para o francês, o inglês e o espanhol” (CORRÊA et ali) che parla della traduzione del cibo in *Dona Flor e Seus Dois Maridos*: “il *caruru* è un piatto da ‘degustare in giorni di festa, in rituali e feste religiose: *Caruru* di San Cosma e San Damiano, festeggiato il 27 settembre; *Caruru* di Santa Bárbara, il 4 di dicembre” e anche Faldini ne parla come di un piatto dedicato ai due santi.¹⁹⁸ Nilton Castro (2002, p. 37, 60) presenta due voci per i due piatti (anche se, alla voce *amalá*, al punto due si trova “*caruru-de-baba*” ovvero “*caruru* di bava”); anche la ricerca nel *web* ha dato come risultato ricette leggermente differenti. La considerazione che si ritiene di fare a questo proposito risulta complessa. La traduttrice fornisce informazioni sul cibo che dovrebbero aiutare il lettore italiano a districarsi tra questi piatti così esotici, ma le stesse sono inesatte ed incomplete, come si è detto. Rimane un aiuto oppure no? Si ritiene di doversi soffermare su un aspetto importante prima di fornire una risposta a questa domanda e cioè: è discriminante fornire informazioni esatte e complete o può non essere determinante, ai fini di una comprensione del testo da parte di un lettore straniero? Se si rimane nell’ambito del cibo, dovendo pensare a cosa si ritiene essere più significativo dal punto di vista del romanzo che si sta analizzando, si ritiene sicuramente grave l’omissione della spiegazione relativa al doppio significato del cibo, sacro e profano, in quanto rappresenta una menomazione della carica semantica del termine che ne comporta anche una culturale. Si riprenderà questo tipo di riflessione e la domanda alla quale si è data una risposta soltanto parziale nella conclusione, nel momento in cui si cercherà di osservare l’aspetto della traduzione del lessico religioso nel suo insieme.

Non sempre è possibile capire se si tratta di cibo rituale o profano; l’esempio n° 2, per esempio, potrebbe dare adito a dubbi, in quanto non sembra esserci un riferimento così diretto alla sfera del religioso. Se si amplia un poco la parte di testo in cui il termine compare

¹⁹⁷ “*Este prato é de Xangô, mas Ibêji o come na festa de Cosme e Damião*”. È la festa dei bambini.

¹⁹⁸ “*O caruru é um prato para ser ‘degustado em dias de comemoração, em rituais e festas religiosas: Caruru de São Cosme e São Damião, comemorado em 27 de setembro; Caruru de Santa Bárbara, em 4 de dezembro*” (SENAC, 1995, apud CORRÊA; COSTA; TAILLEFER; ZORZO, 2003, p. 61). Faldini sostiene però che il *caruru* sia soltanto cibo profano in particolare dedicato ai bambini in occasione della festa dei santi Cosma e Damiano mentre l’*abará*, per esempio, solo rituale (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

sembra possibile un'interpretazione in senso religioso di questo piatto nonostante il riferimento non sia così immediato:

Quadro 26 – L'*amalá*: cibo religioso o profano?

Es. 6	TF	<p>Iam ao candomblé para o <i>amalá</i> de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas. Depois, em torno à grande mesa na sala, serviam o caruru, o abará, o acarajé, por vezes um guisado de cágado. Mestre Archanjo era bom de garfo, de garfo e copo. A conversa prolongava-se noite adentro, animada e cordial no calor da amizade; ouvir Archanjo era privilégio dos pobres.</p> <p>Se acabou o livro, o <i>amalá</i> e a cachaça, a viagem de bonde e de imprevistos; o velho conhecia cada recanto do caminho, casas e árvores eram-lhe familiares, de uma familiaridade secular, pois sabia de agora e de antes, de quem era e de quem fora, o filho e o pai, o pai do pai e o pai do avô e com quem se misturaram. Sabia do negro vindo escravo da África, do português degredado da Corte, do cristão-novo fugido da Inquisição. Agora todo o saber se terminou, e o riso e a graça, fecharam-se os olhos dos olhos de Xangô, Ojuobá só serve para o cemitério. O santeiro desfaz-se em lágrimas, solitário e vazio (p. 27).</p>
	TM	<p>Andavano al candomblé per l'<i>amalá</i> di Xangô, rito del mercoledì. Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al suono dell'adjá fra i canti delle figlie-di-santo. Dopo, sulla grande tavola del salotto servivano il caruru, abará, acarajé, a volte un brasato di tartaruga. Mastro Archanjo era una buona forchetta, buona forchetta e buon bicchiere. La conversazione si prolungava fino a notte alta, animata e cordiale nel calore dell'amicizia; ascoltare Archanjo era privilegio dei poveri.</p> <p>Niente più libro, né <i>amalá</i> né cachaça, finiti i viaggi in tram e nell'imprevisto; il vecchio conosceva ogni angolo del cammino, familiari gli erano case e alberi: una familiarità di secoli — che il vecchio sapeva di oggi e di prima, di chi erano e di chi erano stati, il figlio e il padre, il padre del padre e il padre del nonno, e con chi s'erano imparentati. Sapeva del negro, arrivato schiavo dall'Africa, del portoghese esiliato dalla corte, dell'ebreo fuggito dall'inquisizione. Finito ora tutto il sapere, e il riso e il divertimento: chiusi gli occhi degli occhi di Xangô, Ojuobá serve solo per il cimitero. Il santeiro si scioglie in lacrime, solitario e vuoto (p. 38).</p>

La parola che ci interessa è quella scritta in grassetto oltre che in corsivo (per distinguerla da quella precedente che consiste nell'esempio n° 3) e compare dopo che si è fatto esplicito riferimento alla consumazione rituale del cibo durante il giorno dedicato a Xangô. La frase in cui compare il termine che si sta analizzando presenta inoltre una serie di parole che sono legate alle principali attività del protagonista del libro, Pedro Archanjo e cioè: “libro” (egli è autore di diversi libri) “*amalá*” (cibo rituale del candomblé nel quale, come si è visto, ha un ruolo specifico), “*cachaça*” (acquavite di canna che beve spesso con gli amici), “viaggi in tram” (sui quali viaggiava *gratis* dopo essere diventato famoso per lo sciopero a cui aveva preso parte quando lavorava per i trasporti pubblici) e “nell'imprevisto” (si riferisce all'immagine di avventuriero di Archanjo). Per queste ragioni si è ritenuto di inserire il termine nella lista dei vocaboli oggetto di studio e si ritiene che questo aspetto dovrebbe essere evidenziato nella traduzione. Si ritiene che sarebbe sufficiente esplicitare questo legame in occasione della prima comparsa di un cibo rituale, per permettere al lettore di leggere con occhio più consapevole le numerose situazioni in cui compare il cibo.

Nella seconda ricerca, che riguarda il *caruru*, questa doppia valenza del cibo sembra esserci in almeno un brano del romanzo:

Quadro 27 – Il *caruru*: cibo religioso o profano?

Es. 7	TF	Foi comer vatapá, <i>caruru</i> , efó, moqueca de siri mole, cocada e abacaxi no alto do Mercado Modelo, no restaurante da finada Maria de São Pedro, de onde via os saveiros de velas desatadas cortando o golfo, e as coloridas rumas de frutas na rampa sobre o mar (p. 62).
	TM	Se n'era andato invece a mangiare il vatapá e il <i>caruru</i> , l'efó, la moqueca di granchi, cocada e ananas, sopra il Mercado Modello, al ristorante della compianta Maria de São Pedro, da dove si vedono i pescherecci che con le vele al vento solcano la baia, e le colorite pile di frutta sulla rampa prospiciente il mare (p. 71-72).
Es. 3	TF	Iam ao candomblé para o amalá de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas. Depois, em torno à grande mesa na sala, serviam o <i>caruru</i> , o abará, o acarajé, por vezes um guisado de cágado (p. 27).
	TM	Andavano al candomblé per l'amalá di Xangô, rito del mercoledì. Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al

		suono dell'adjá fra i canti delle figlie-di-santo. Dopo, sulla grande tavola del salotto ¹⁹⁹ servivano il <i>caruru</i> , <i>abará</i> , <i>acarajé</i> , a volte un brasato di tartaruga (p. 38).
--	--	---

Come si può notare l'esempio n°7 parla di un cibo profano, consumato in un locale che si trova sopra il grande mercato di Salvador (ubicato nella parte bassa della città) mentre il secondo sembra essere consumato in un ambiente legato al candomblè, visti i riferimenti al *peji*, all'*adjá*, alle figlie-di-santo e soprattutto al brasato di tartaruga (*guisado de cágado*, di cui si è già parlato) che è proprio un piatto connesso con Xangô.²⁰⁰ (AMADO e AMADO, 2004, p. 149)

Per quanto concerne gli altri due piatti contenuti nella Tabella 4, *abará* e *acarajé*, si ritiene interessante riportare quanto dice Castro prima di fornire la ricetta in entrambi i casi: “*alimento de terreiro e de uso profano*” ovvero “alimento di *terreiro* e di uso profano”.²⁰¹ (CASTRO, 2002, p. 29 e 31) La prima informazione, come si può vedere chiaramente, riguarda proprio la doppia natura degli alimenti che compaiono, anch'essi, in contesti religiosi o meno, come si può notare negli esempi riportati e in quello che segue:

Quadro 28 – *Abará e acarajé*

Es. 8	TF	Durante dias permaneceu vago o ponto da Misericórdia onde os fregueses de <i>abará</i> , <i>acarajé</i> , cocada e pé-de-moleque encontraram, anos a fio, a negra Dorotéia, com o colar de Yansan e uma conta vermelha e branca, de Xangô (p. 157).
	TM	Per vari giorni restò vuoto alla Misericordia il posto dove per anni i clienti desiderosi d'un <i>abará</i> d'un <i>acarajé</i> , d'un dolce di cocco o d'un croccantino avevano trovato la negra Dorotéia, con la sua collana di Iansã e una perla rossa-e-bianca di Xangô (p. 164).

Sebbene siano presenti elementi religiosi, questi si riferiscono alla descrizione di Dorotéia, non al contesto in cui viene consumato il cibo,

¹⁹⁹ La sala è da intendersi come la sala del culto pubblico, il *barracão* (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

²⁰⁰ In realtà, nel *barracão* avvengono anche pranzi e altre attività profane, come sembrerebbero essere quelli descritti in questa frase di Amado (da conversazioni con la Prof.ssa Faldini).

²⁰¹ Nel caso dell'*acarajé* alla ricetta segue una descrizione dettagliata di forma e dimensione, necessaria ai fini dell'attribuzione al *menu* dell'*orixá* adeguato.

sicuramente profano. Il riferimento alla collana di Iansã e alla perla screziata di Xangô individuano infatti la parte religiosa di Dorotéia, frequentatrice del candomblé, ma, per lavoro, la donna vende cibo per strada, in ambito, quindi, profano.

La nota inesatta può provocare un errore di comprensione, come nel caso di quella relativa al *bori* a p. 200 (AMADO, 2006).

Quadro 29 – Il *bori*

Es. 9	TF	Os doutores viraram as costas, Majé Bassã retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco de iaôs, a roda das feitas, o <i>bori</i> e os ebós (p. 195).
	TM	Appena i dottori ebbero voltato le spalle Majé Bassã riprese i suoi obblighi, il rasoio, le conchiglie, l'adjá, il gruppo delle nuove iaôs, la ronda delle figlie-di-santo, il <i>bori</i> , gli ebó (p. 200).

Elena Grechi fornisce la seguente spiegazione di questo rito che rientra tra le pratiche in cui il cibo assume un'importante valenza religiosa:

cerimonia di candomblé durante la quale l'adepto offre da mangiare al suo orixá («alla testa», ossia all'orixá che lo possiede). La cerimonia avviene durante la nottata, mentre la madre-di-santo sacrifica animali bipedi, col sangue dei quali segna mani, piedi e testa dell'adepto. (AMADO, 2006, p. 200)

Questa nota sembra trovare riscontro in Gudolle Cacciatore, che definisce il *bori* “cerimonia rituale del candomblé e di *terreiros* affini, chiamata anche ‘dare da mangiare alla testa’”. La definizione continua però dicendo quanto segue: “finalità: fortificare lo spirito del credente per sopportare ripetute possessioni o perché è indebolito a causa delle stesse (profilassi e terapeutica) [...]”.²⁰² (GUDOLLE CACCIATORE, 1988, p. 68) Si tratta, in effetti, di un rituale di equilibrio, volto a preparare la testa di chi vi si sottopone per ricevere l'*orixá*; è un'offerta alla testa terrestre dell'individuo affinché torni in sincronia con la testa

²⁰² “*Cerimônia ritual do Candomblé e terreiros afins, também chamada ‘dar de comer à cabeça’.*” Di seguito “*Finalidades: fortificar o espírito do crente para suportar repetidas possessões, ou por estar por elas enfraquecido [...]*”.

del mondo soprannaturale.²⁰³ Proprio per queste sue caratteristiche terapeutiche viene usato anche per curare molti disturbi dovuti al disequilibrio dell'energia individuale (FALDINI, 2009, p.86-87). Il lettore ne evince però soltanto una parte, quella relativa al sacrificio animale cruento, mentre continua ad ignorare perché sia fatto questo rituale. Ancora una volta viene fornito uno strumento spuntato, se così si può dire, dal momento che non è in grado di portare chi legge a una comprensione corretta e completa. L'aspetto terapeutico viene totalmente eliminato, per lasciare apparire, forse, quello che si ritiene possa colpire maggiormente il lettore, vale a dire il sacrificio.

Come si è detto all'inizio del presente paragrafo, tradurre il cibo in un'altra lingua è già una sfida dal punto di vista della traduzione, a causa degli ostacoli costituiti dalle differenze culturali e dalla mancanza di equivalenze a volte anche a livello di ingredienti di una ricetta. Nel caso della narrativa amadiana le cose si complicano perché ci si trova di fronte alla cucina di Bahia, risultato dell'incontro gastronomico di odori e sapori di tre culture diverse, quella indigena, quella africana e quella portoghese. Ma il problema ultimo arriva con l'apporto del candomblé e della culinaria divina, che rendono l'intero argomento di interesse storico, antropologico e religioso oltre che linguistico.

²⁰³ La testa di ogni individuo ha un doppio spirituale che si trova nel mondo invisibile (FALDINI, 2009, p. 86).

CONCLUSIONE

L'ampio ricorso alla nota a piè di pagina che si può riscontrare nella traduzione italiana di *Tenda dos Milagres* è un segno di esplicitazione, dovuta al fatto che, come si è già ampiamente discusso, molti degli elementi culturali e, nel caso particolare, religiosi, contenuti nel testo, dovessero essere spiegati al lettore destinatario dell'opera, distante non solo geograficamente dalla realtà descritta dall'autore del libro. Molti elementi che potremmo definire impliciti nell'opera, a cominciare dai nomi delle divinità per finire con le cariche rivestite nell'ambito dei rituali (vedi il sacerdote, *pai-de-santo* o la sacerdotessa, *mãe-de-santo*), devono essere resi comprensibili al fine di rendere fruibile la lettura dell'opera; in caso contrario rischiano di essere oggetto di incomprensione e non, come si potrebbe pensare, un elemento esotico.

Le modalità di traduzione possono, come afferma Aubert, essere 'ibride': "[...] con una certa frequenza, un *prestito* sarà accompagnato da una *esplicitazione* (per es. sotto forma di nota a piè di pagina) [...]".²⁰⁴ (AUBERT, 1998, p. 110) Pur accettando questo punto di vista si ritiene però, come si è già accennato, che, vista la ricchezza di elementi di questo tipo rilevata nel romanzo, probabilmente un glossario sarebbe la forma più adeguata, in quanto strumento di consultazione disponibile ma, si ritiene, più discreto, meno invasivo e più democratico, in quanto viene lasciata interamente al lettore la facoltà di ricorrervi o meno.

Pur tenendo ben presente che si tratta di un'opera letteraria e non di un testo di antropologia o sul candomblé, la spiegazione di molti elementi risulta obbligatoria per rendere giustizia all'universo culturale che Amado ha presentato nelle pagine del suo libro.

Resta una riflessione da fare quanto alle note a piè di pagina inserite dalla traduttrice: se infatti, da una parte, se ne condivide la necessità, dall'altra non sembra, come si è già evidenziato, molto chiaro il criterio che ha portato all'inserimento di note che forniscono indicazioni sulle divinità o sui loro strumenti ed emblemi e la mancata spiegazione quanto alla dimensione religiosa del cibo o ad alcune cariche della gerarchia del candomblé, solo per citare due esempi.

Per quanto concerne il primo si potrebbe riprendere il *guisado de cágado* (brasato di tartaruga) piatto di Xangô (AMADO e AMADO,

²⁰⁴ “[...] com certa frequência, um empréstimo virá acompanhado de uma explicitação (p. ex., como nota de rodapé) [...]”. Corsivo dell'autore. Si veda anche AUBERT, 1984, p. 78.

2004, p.149), la divinità alla quale è legato il protagonista del libro, Pedro Archanjo, “Oiuobá, gli occhi di Xangô” (AMADO, 2006, p. 37). La relazione cibo-divinità, cui si è già fatto riferimento, non viene indicata in nota e solo a p. 163, nella nota n° 1, si fa riferimento al cibo rituale. L’occasione c’era stata precedentemente, alla p. 27 del TF, dove si legge “Zia Maci dava da mangiare al santo nel peji, al suono dell’adjá fra i canti delle figlie-di-santo”,²⁰⁵ (AMADO, 2006, p. 38) frase di non facile comprensione se non si conosce l’esistenza del rapporto cibo-religione.

Quanto al secondo punto, la traduttrice non inserisce una nota per spiegare chi siano e quale ruolo abbiano le madri-di-santo, i padri-di-santo e le figlie-di-santo, come si è visto detentori di ruoli molto importanti, se non dopo pagine in cui i nomi sono già comparsi più volte. Dal punto di vista del pubblico lettore di arrivo si ritiene non sia facile dedurre il significato, o per meglio dire, il ruolo, delle figure citate, per gran parte del libro. Si tratta di scelte non coerenti, che sembrano selezionare ciò che è importante per il lettore italiano e ciò che non lo è ai fini della piena comprensione del testo, correndo forse il rischio di cadere in un atteggiamento etnocentrico, che seleziona ciò che vale la pena di essere spiegato e ciò che, invece, non sembra avere poi molta importanza dal punto di vista culturale.

Nelle traduzioni di *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e quella di *Tenda dos Milagres* come si è visto, alcune problematiche rimangono invariate; in quella di *O sumiço da Santa:uma História de Feitiçaria* sembra esserci un cambiamento ma più nella forma che nella sostanza. Questo spinge a domandarsi perché la traduttrice non abbia sentito l’esigenza di migliorare il tenore delle note e di pensare, magari, all’inserimento di un glossario. Volendo cercare di fornire possibili risposte a tale quesito, la prima cosa che si potrebbe pensare è che, in realtà, tale problematica non si sia mai presentata, che nessuno cioè abbia evidenziato quelle che si ritiene possano essere definite a tutti gli effetti vere e proprie difficoltà di comprensione. In questa prospettiva Elena Grechi può aver preferito lasciare indefiniti molti aspetti, rimanere a un livello superficiale fornendo, spesso, informazioni e spiegazioni incomplete invece di approfondire e correggere perché, in fondo, il successo c’era visto che Amado continuava a essere tradotto e venduto in Italia. Il lessico religioso del candomblé è molto specifico, difficile da portare al di fuori del *terreiro* e spesso sono diverse le interpretazioni

²⁰⁵ “Tia Maci dava de comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas” (AMADO, 2001, p. 27).

che se ne danno da *terreiro* a *terreiro*, per cui in molti casi è necessario, anche per l'antropologo, farne esperienza diretta per poterlo comprendere, come spiega Faldini (2009, p. 17-18). Come dice Geertz si tratta di interpretare le interpretazioni che i protagonisti di una cultura fanno della stessa e delle sue manifestazioni. La traduzione di un testo come *Tenda dos Milagres* è la traduzione di una cultura, quella baiana, di cui il lessico religioso è un aspetto. È innegabile la difficoltà del traduttore che si accosta a un testo del genere, ma proprio per questo chi si accinge a compiere una simile impresa si ritiene che dovrebbe esserne consapevole. Tale consapevolezza dovrebbe essere accompagnata da un'esigenza di conoscere e comprendere prima di tradurre, con l'obiettivo di conservare il complesso universo culturale che sarà oggetto della traduzione. Jorge Amado stesso sembra rivolgere l'invito ad approfondire queste tematiche quando, in *Santa Barbara dei fulmini*, dice

[c]hi volesse saperne di più su queste faccende di santi, di voodoo, di candomblé e macumba, di figlie di santo caboclos e orixá, si dia da fare per metter da parte un po' di soldini, faccia un viaggio a Bahia, capitale generale del sogno. [...] In questi templi poveri, ancora ieri perseguitati, sono conservati la saga degli schiavi, la danza e i canti proibiti, si riscatta la memoria condannata.²⁰⁶ (AMADO, 2008, p. 367)

Come si è detto il lessico religioso del candomblé è di per sé difficile, non universale, specifico, sincretico ed è, si pensa, impossibile orientarsi all'interno senza approfondirne la conoscenza in generale, vale a dire senza conoscere questa religione, i principali rituali, la storia e i protagonisti. Non si intende quindi criticare in modo generale la traduttrice, ma evidenziare le difficoltà con cui si è dovuta misurare. A questo punto però si ritiene di dover parlare di etica e di responsabilità del traduttore come mediatore culturale, funzione sicuramente assunta da chi traduce un libro come *Tenda dos Milagres*. Riprendendo Berman

²⁰⁶ “*Quem quiser saber ainda mais sobre esses assuntos de santeria, de vodun, de candomblé e macumba, de feitas, caboclos e orixás, trate de arrumar um dinheirinho, embarque para a Bahia, capital geral do sonho. [...] Nesses templos pobres, ainda ontem perseguidos, guardam-se a saga dos escravos, a dança e o canto proibidos, resgata-se a memória condenada*” (AMADO, 1988, p. 423-24).

si ritiene che, in questo caso, dotare la traduzione del romanzo di un apparato di note o di un glossario accurati, precisi e conseguenti a una ricerca compiuta non a partire dalle proprie coordinate culturali, ma cercando invece, il più possibile, di avvicinarsi a quelle della cultura di partenza, la renderebbe etica e non etnocentrica. Sarebbe opportuno, si ritiene, per il traduttore, non perdere mai di vista il fatto che le modalità di costituzione delle rappresentazioni del nativo sono regolate da processi di astrazione logica che sono “culturalmente orientati” (FABIETTI, 1999, p. 241). Ne consegue che la modalità di comunicazione di tali rappresentazioni che interessa in questo lavoro, quella linguistica, è anch’essa profondamente orientata dal punto di vista culturale.

Per concludere allora il discorso relativo all’importanza dei singoli termini dal punto di vista della loro ricchezza semantico-culturale si propongono due esempi. Il primo riguarda la traduzione dell’espressione “*bater candomblé*”²⁰⁷ che diventa “battere candomblé” per mezzo di una traduzione letterale. L’uso del verbo “*bater*” in portoghese, nell’ambito del candomblé, evoca tutto un universo di significati che il lettore italiano non possiede, dato che ogni rituale comincia con il suono degli *atabaques*, i tamburi rituali, che continuano poi a scandirne le varie fasi. Il ruolo mistico di tali strumenti è tale che solo alcuni appartenenti alla gerarchia possono suonarli e ai tamburi vengono riservate offerte al pari delle divinità. *Bater candomblé* è quindi qualcosa di estremamente chiaro per chi si muove all’interno di questa religione, un richiamo molto concreto alle modalità di realizzazione del rituale. In questo caso il legame forma-significato di cui parla Aubert (1995, p. 34) si realizza pienamente, dal momento che l’espressione rimanda direttamente alla realizzazione del rituale e anche la carica simbolica del linguaggio non solo verbale, ma del corpo, dato dal percuotere, linguaggio in azione, si potrebbe dire, è evidente. Il termine italiano non possiede tutto questo, non richiama tutti questi significati extralinguistici proprio perché il lettore italiano non li condivide con gli appartenenti alla propria comunità culturale e visto il “ruolo della cultura nella vita collettiva” e che “le forme della società sono la sostanza della cultura” (GEERTZ, 1998, p. 39), l’espressione in questione non significa nulla. Se è vero che il lettore può riuscire a

²⁰⁷ “Oggi è giorno di Xangô, ci sono molti *terreiros* che battono” e “[...] dov’è che stanno battendo candomblé?” (AMADO, 2006, p. 233 e p. 235), corsivo della sottoscritta; “*Hoje è dia de Xangô, tem muito terreiro batendo*” e “[...] onde estão batendo candomblé?” (AMADO, 2001, p. 229 e p. 231).

capire che si tratta di fare un rituale dal contesto, “oggi è giorno di Xangô, ci sono molti *terreiros* che battono” (si veda nota 207 del presente testo) si ritiene che in questo caso non venga trasportato neanche in minima parte, nella lingua di arrivo, il valore extralinguistico dell’espressione con la conseguente perdita della ricchezza culturale di cui essa è carica. Ovviamente tale convinzione è corroborata dal fatto che non vi sia, in nessun punto della traduzione, alcuna nota che spieghi quanto si è detto fino a ora.

Il secondo esempio significativo si ritiene possa essere quello relativo al verbo *assentar*, presente nel romanzo nella seguente frase: “*e o santo? Assentei, levei para casa com o consentimento de mãe Majé*” (AMADO, 2001, p. 225) che diventa, in italiano, “e il santo? Tutto fatto, l’ho portato a casa con me, col consenso di Majé Bassã” (AMADO, 2006, p. 229). *L’assentamento* è un insieme di simboli delle entità (FALDINI, 2009, p. 39), normalmente contenuti in un recipiente (come può essere una zuppiera) scelto dalla persona stessa, visto che ne rispecchia il modo di essere e di intendere l’*orixá*. Con il verbo *assentar o santo* si intende proprio questo, quindi la frase potrebbe significare “ho fatto il rituale, ho preparato la rappresentazione visibile, il simulacro del *santo*, la testa”,²⁰⁸ ma tutto questo scompare completamente nella traduzione italiana, che non fa pensare ad alcun tipo di rituale ma solo, eventualmente, allo spostamento di un’immagine (ma di che tipo?) da un posto ad un altro. L’espressione “tutto fatto” può, in effetti, significare qualunque cosa, ma non fa in alcun modo riferimento al rituale; si può, dunque, parlare di omissione, più che linguistica ancora una volta culturale. Si è consapevoli di come possa sembrare non funzionale perdersi in spiegazioni tanto complesse di un’espressione che compare velocemente e, di fatto, non impedisce la comprensione del brano in cui è contenuta, dove in fondo quello che conta è capire che il personaggio in questione cambia casa e vita, ma dal punto di vista dell’importanza a livello di lessico religioso il discorso cambia. Il termine esprime un’azione strutturata e precisa, che nel viaggio linguistico dal portoghese all’italiano va perduta.

Si ritiene che *Tenda dos Milagres* rappresenti, come si è già evidenziato, un’autentica sfida per un traduttore, dal momento che, come si è cercato di spiegare, si tratta della traduzione di un romanzo fortemente marcato culturalmente; Amado ha dichiarato che questo era

²⁰⁸ Da conversazioni con la Prof.ssa Faldini, la quale aggiunge che *assentar* è anche una locuzione che indica proprio la parte del rituale col quale si mette il *santo* nella testa dell’individuo.

uno dei suoi romanzi preferiti ed “ha confessato di aver, in questo libro, portato avanti una riflessione sulla formazione della nazionalità brasiliana”.²⁰⁹ (MANZATTO, 1994, p. 94 e 121) Il traduttore che si confronta con un romanzo simile si ritiene dovrebbe dotarsi di un bagaglio di conoscenze che possano permettergli di avere un approccio adeguato al testo. Si tratta di competenze di tipo antropologico, sociologico, storico con cui, in una situazione ideale, si ritiene una tale figura professionale dovrebbe entrare in contatto, non solo dal punto di vista dei contenuti, ma degli strumenti necessari per confrontarsi con le più diverse situazioni e realtà. Ogni cultura ha infatti le proprie caratteristiche e sarebbe impensabile ritenere che il traduttore dovesse conoscerle tutte, si sta parlando in realtà di un tipo di approccio, di sguardo che sia capace di cogliere l’alterità e rispettarla come tale.

²⁰⁹ “[...] *confessa ter nele desenvolvido uma reflexão sobre a formação da nacionalidade brasileira*”.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. *Introduzione all'esistenzialismo*. Torino: Taylor, 1948.

AMADO, J. *Discurso de posse na Academia Brasileira*, 1961.

Disponibile su

<www.academia.org.br/abl/cgi/cgilma.exe/sys/start.htm?inford=723&sid=244>. Accesso effettuato il 29 ottobre 2012)

AMADO, J. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.

AMADO, J. *Cacao – Suor*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 197?.

AMADO, J. *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

AMADO, J. *Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard, 1990.

AMADO, J. *Jubiabá* (traduzione a cura di Dario Puccini e Elio Califano). Torino: Einaudi editore, 1992.

AMADO, J. *Dona Flor e i suoi due mariti* (traduzione a cura di Elena Grechi). Milano: edizione TEADUE, 1997.

AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

AMADO, J. *Cacao* (traduzione a cura di Daniela Ferioli). Torino: Einaudi editore, 1998.

AMADO, J. *Sudore* (traduzione a cura di Daniela Ferioli). Torino: Einaudi editore, 1999.

AMADO, J. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMADO, J. *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*. Salvador: Casa de palavras, (edizione con pagine non numerate), 2003.

AMADO, J. *La bottega dei miracoli* (traduzione a cura di Elena Grechi). Milano: Garzanti, 2006.

AMADO, J. e AMADO, P. J. *La cucina di Bahia ovvero Il libro di cucina di Pedro Archanjo e Le merende di dona Flor*. Torino: Einaudi, 2004.

AMADO, J. *Santa Barbara dei Fulmini* (traduzione a cura di Elena Grechi). Milano: Garzanti, 2008.

ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1976.

ASOR ROSA, A. *La sinistra alla prova: considerazioni sul ventennio 1976-1996*. Torino: Einaudi, 1996.

AUBERT, F., H. *A tradução do intraduzível*. São Paulo, FFLCH/USP. (Manoscritto), 1981.

AUBERT, F., H. “Descrição e Quantificação de Dados em Tradutologia”. In: *Trad. & Comun.* São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1984, n°4, p. 71-82.

AUBERT, F., H. *As (In)Fidelidades da Tradução. Servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

AUBERT, F., H. “Desafios da tradução cultural (as aventuras tradutórias do Askeladden)”. In: *TradTerm.2*. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1995, p. 31-44.

AUBERT, F., H. “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. In: *TradTerm.5* (1). São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 1998 - 1º semestre, p. 99-128.

AUBERT, F., H. “As variedades de empréstimos”. In: *DELTA* vol. 19 no.spe. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 2003, s. p.

AUBERT, F., H. “Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução”. In: *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, p. 23-36.

BAKER, M. “Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead”. In SOMERS, H. (Ed.). *Terminology, LSP and Translation*

Studies in Language Engineering, in honour of Juan C. Sager. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1996, p. 175-86.

BAKER, M. "Narratives in and of Translation". In: *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 1 (1), 2005, p. 4-13.

BARBA, S. B. "Dei diversi. Matrimonio, sesso e omosessualità nel Candomblé brasiliano". In FALDINI, L. (a cura di) *Sotto le acque abissali*. Roma: ARACNE, 2012, p. 151-67.

BARENGHI, M. (a cura di) "Risposte a 9 domande sul romanzo", in *Saggi 1945-1985*, tomo I. Milano: Mondadori, 1995, p. 1528.

BASTIDE, R. *Le Americhe nere. Le culture africane del nuovo mondo*. Firenze: Sansoni, 1970 (ed. orig. *Les Amériques Noires*. Paris: Payot, 1967).

BENJAMIN, W. "Il compito del traduttore" (1920), traduzione di Antonello Sciacchitano, "aut aut", 2007, 334, p. 7-20.

BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.

BERTACCHINI, R. *Le riviste del Novecento.. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani Storia, Ideologia e Cultura*. Firenze: Le Monnier, 1979.

BERTONI, F. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, 39ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRAVO!, 2006, pp. 30-35.

CALVINO, I. *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1964, Prefazione.

CANDIDO, A., ADERALDO CASTELLO, J. *Presença da Literatura Brasileira, MODERNISMO, História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, 5. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira: origens e unidade*, V. II. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTRO, F. N. *Comida se tempera com cultura*. Rio de Janeiro: F. N. Castro, 2002.

CORRÊA, R. H. M. A. “A tradução dos marcadores culturais extra-lingüísticos: Jorge Amado traduzido”. In: *TradTerm*.9. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 2003, p. 93-137.

CORRÊA, R. H. M. A., COSTA E. G., TAILLEFER, R. J. F., ZORZO V. F. “Bahia com pimenta: um estudo comparado da tradução da culinária de D. Flor para o francês, o inglês e o espanhol”. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, 2003, Volume 3, p. 52-68.

CUNHA, P. L. F. “Literatura comparada e tradução: releituras e recreações culturais”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2005, 7, p. 107-11.

DE CUSATIS, B. “A tradução literária: uma arte conflitual”. In: *Cadernos de Tradução*, 2008, v. 2, n. 22, p. 9-34.

DE FEDERICIS, L. *Letteratura e storia*. Roma-Bari: Laterza, 1998.

ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: studi Bompiani, 2003.

ECO, U. “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione”. In: NERGAARD, S. (a cura di) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995, p. 121-46.

EVEN-ZOHAR, I. “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”. In: NERGAARD, S. (a cura di) (1995), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, p. 225-38.

FABIETTI, U. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Bari: Editori Laterza, 1999.

FALDINI, L. “A Comida de Santo. La cucina rituale nel Candomblé keto”. In Alessandra Guigoni, *Foodscapes. Stili, mode e culture del cibo oggi*. Milano: Polimetrica, 2004, p. 195-209.

FALDINI, L. *Biylú. È nato per la vita*. Roma: CISU, 2009.

FALDINI, L. (a cura di) *Sotto le acque abissali*. Roma: ARACNE, 2012.

FARELLI, M. H. *Comida de Santo*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2009.

FARIA, G. de “Literatura Comparada e Tradução” in CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. (Orgs.) *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador: Ed. Univ. Fed. Bahia, 1996, p. 121-30.

FERREIRA, A. B. H. De *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* versão 7.0. 5ª. Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo Informática Ltda, 2010.

FRANCO JÚNIOR, A. “Sociedade em formação: *Terras do sem-fim e Tenda dos Milagres*”. In *A literatura de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 41-50.

FREITAS ROSSI, L. G. “A militância política na obra de Jorge Amado”. In *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 23-31.

GALVÃO, W. N. “AMADO: RESPEITOSO, RESPEITÁVEL” in *Saco de Gatos Ensaios Críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GATTAI, Z. *Discurso de posse na Academia Brasileira*, 2002.

Disponibile in

<www.academia.org.br/abl/cgi/cgilma.exe/sys/start.htm?infolid=67&sid=245>. Accesso effettuato il 15 novembre 2012.

GEERTZ, C. *Interpretazione di culture*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1998.

GRECHI, E. “Jorge Amado, l’ultima intervista”. In *Sagarana*, 1989. Disponibile in <<http://erewhon.ticonuno.it/arch/rivi/narrare/amadit.htm>>. Accesso effettuato il 15 luglio 2012.

GUDOLLE CACCIATORE, O. *Dicionário de cultos afro-brasileiros. Com origem das palavras*. Rio de Janeiro: EDITORA FORENSE UNIVERSITÁRIA SEEC, 1977.

HOBSBAWM, E. J. *Il secolo breve 1914-1991*. Milano: Rizzoli, 2004.

HOLMES, J. S. “La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme”. In: NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995, p. 239-56.

HOUAISS, A. *Houaiss Eletrônico, Versão Monousuário 1.0*. Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, R. “Language in relation to other communication systems”. In *Selected Writings. 2. Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971, p. 697-708.

JAKOBSON, R. “Aspetti linguistici della traduzione” In: NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995, p. 51-62.

JAKOBSON, R. “Aspetti linguistici della traduzione”. In *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2010, p. 56-64.

LANCIANI, G. “Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani”. In: *Ministero per i beni culturali e ambientali. Libri e riviste d’Italia. La traduzione –saggi e documenti- II*. Roma: Divisione Editoria, 1995, p. 203-24.

LEVY, J. “La traduzione come processo decisionale”. In: NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995, p. 63-83.

LUDMER, J. “Literaturas pós-autônomas”, *Sopro* 20, Desterro, Panfleto politico-cultural, 2010, p. 1-4. (Traduzione di Flávia Cera).

MANZATTO, A. *Teologia e literatura. Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MARTINS, W. *A Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

MENEGHELLO, L. *Opere* (a cura di Francesca Caputo), vol. II. Milano: Rizzoli, 1997.

MASSAUD, M. *História da literatura brasileira*, Vol. V Modernismo. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

MORITZ SCHWARCZ, L. “O artista da mestiçagem”, in *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 35-45.

NERGAARD, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995.

NIDA, E. “Linguistics and ethnology in translation problems”. In: *Word* I, 1945, p. 194-208.

PALAMARTCHUK, A. P. “Jorge Amado: um escritor de putas e vagabundos?” in S. CHALHOUB, L. A. DE MIRANDA PEREIRA (org.) *A História contada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

PETRONIO, G. *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1940-1990*. Milano: Oscar Mondadori, 2000.

PINTOR, G. *Lettera al fratello*. Disponibile in <<http://www.8settembre.it/testimonianze/Giaime1.asp>>. Accesso effettuato il 30 novembre 2012.

PIZZOLO TORQUATO, C. “Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 2 1996”, *Fragmentos* (Florianópolis), 2007, v. 33, p. 381-93.

- POPOVIĆ, A. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milano: Hoepli, 2006.
- PRANDI, R. “Religião e sincretismo em Jorge Amado”. In *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 47-61.
- PRANDI, R. “Dèi africani nell’odierno Brasile. Introduzione sociologica al Candomblé”. In FALDINI, L. (a cura di) *Sotto le acque abissali*. Roma: ARACNE, 2012, p. 83-110.
- QUASIMODO, S. *Poesie e discorsi sulla poesia*. Milano: Mondadori, 1997.
- REMOTTI, F. *Prima lezione di Antropologia*. Roma Bari: Laterza, 2000.
- RICCIARDI, G. (Org.) *Scrittori brasiliani: testi e traduzioni*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 2003.
- RICCIARDI, G. *Bibliografia letteraria brasiliana in lingua italiana*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.
- RICOEUR, P. “The Model of the Text: Meaningful Action considered as a Text”, 1971. In Rabinow P., Sullivan W. (a cura di) *Interpretative Social Science*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- RONDINI, A. “Amado e a comida - a tradução do vocabulário ligado à comida na obra *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado: um prolema somente linguístico?”. In PETERLE, P. (2011) *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, p. 197-214.
- SAPIR, E. “La posizione della linguistica come scienza”. Traduzione italiana in SAPIR, E. *Cultura, linguaggio e personalità. Linguistica e antropologia*, Torino: Einaudi, 1972, p. 55-64.
- SELTZER GOLDSTEIN, I. “A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado” in *O universo de Jorge Amado. Caderno de leituras. Orientações para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 63-75.

STEGAGNO PICCHIO, L. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

STEINER, G. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Traduzione di Maria Alice Maximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.151-66.

TELLINI, G. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

TOROP, P. "Translation as translating as culture" in *Sign Systems Studies* 30.2., 2002, p. 593-605.

TOURY, G. "Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico", 1995a. In NERGAARD, S. (a cura di) *(Teorie contemporanee della traduzione)*. Milano: Strumenti Bompiani, 1995, p. 103-19.

TOURY, G. "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", 1995b. In: NERGAARD, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: strumenti Bompiani, 1995, p. 181-224.

VALIDÓRIO, V. C. *Investigando o uso de marcadores culturais presentes em quatro obras amadeanas, traduzidas para o inglês*. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE, UNESP, São José do Rio Preto, 2008.

VALIDORIO, V. C., CARDOSO DE CAMARGO, D. "Um Estudo da Tradução de Termos Culturalmente Marcados em *O Sumiço da Santa: The War of The Saints e Mar Morto: Sea of Death*, de Jorge Amado, Traduzidas por Gregory Rabassa. In: *Estudos Lingüísticos XXXIV*, 2005, p. 1349-1354.

VAN DER MEERSCHEN, J. M. (1986) "La traduction française, problèmes de fidélité et de qualité". In *Traduzione Tradizione*. Milano: Dedalo Libri, p. 68.

VECCHI, R. *Roberto Vecchi para Conexões*, parte 3 di 5. Disponibile in <www.youtube.com/watch?v=4WqcVUyxfoC&feature=relmfu>. Accesso effettuato il 20 agosto 2012.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução por uma ética da diferença*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 21-62 e p.129-67.

VIANNA, H. *O mistério do samba*, 6ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ e Zahar, 2007.

VINAY, J. P. & DARBELNET, J. *Stylistique compare du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1958.

VITTORINI, E. *Diario in pubblico (1957)*. Milano: Bompiani, 1976.

VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Milano: BUR Rizzoli, 2000.

WELLEK, R. ; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WHORF, B. L. “La relazione del pensiero abituale e del comportamento col linguaggio”. Traduzione italiana in: WHORF, B. L. *Linguaggio, pensiero, realtà*. Torino: Bollati Boringhieri, 1970, p. 99-126.

ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*, (12. Edizione). Bologna: Zanichelli, 2007.

DIZIONARI *ONLINE*:

www.treccani.it

<http://ocandomble.wordpress.com/vocabulario-ketu/>;

<http://wwworixas.blogspot.com.br/p/vocabulario-yoruba.html>;

<http://www.terra.com.br/esoterico/monica/colunas/2005/01/26/000.htm>

LIBRI DI JORGE AMADO TRADOTTI IN ITALIA (si fa riferimento alla prima edizione).

AMADO, J. *Terre del Finimondo (Terras do Sem Fim)*. Traduzione a cura di Mário da Silva. Milano: Bompiani, 1949.

AMADO, J. *Jubiabá (Jubiabá)*. Traduzione a cura di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1952.

AMADO, J. *I Banditi del porto (Capitães da Areia)*. Traduzione a cura di Dario Puccini. Roma: Ed. di Cultura Sociale, 1952.

AMADO, J. *Il cammino della speranza (Seara Vermelha)*. Traduzione a cura di Tullio Seppilli. Roma: Ed. di Cultura Sociale, 1954.

AMADO, J. *Frutti d'oro (São Jorge dos Ilhéus)*. Traduzione a cura di Luigi Panarese. Milano: Bompiani, 1957.

AMADO, J. *Mare di morte (Mar Morto)*. Traduzione a cura di Liliana Bonacini. Roma: Editori Riuniti, 1958.

AMADO, J. *Gabriella garofano e cannella (Gabriela, Cravo e Canela)*. Traduzione a cura di Giovanni Passeri. Roma: Editori Riuniti, 1962.

AMADO, J. *I vecchi marinai (Os Velhos Marinheiros)*. Traduzione a cura di Mario Sciara. Milano: Nuova Accademia, 1963.

AMADO, J. *Teresa Batista stanca di guerra (Tereza Batista Cansada de Guerra)*. Traduzione a cura di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Einaudi, 1975.

AMADO, J. *Dona Flor e i suoi due mariti (Dona Flor e Seus Dois Maridos)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1977 poi Torino: Einaudi, 1991.

AMADO, J. *La bottega dei miracoli (Tenda dos Milagres)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1978.

AMADO, J. *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste (Tieta do Agreste)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1979.

AMADO, J. *Due storie del porto di Bahia (A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água e Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1980.

AMADO, J. *Il gatto e la rondine – Una storia d'amore (O gato Malhado e a Andorinha Sinhá – Uma história de Amor)*. Traduzione a cura di Gerardo Bamonte. Milano: Ottaviano, 1980.

AMADO, J. *I guardiani della notte (Os Pastores da Noite)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1982.

AMADO, J. *Alte uniformi e camicie da notte (Farda, Fardão, Camisola de Dormir)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1983.

AMADO, J. *Cacao (Cacau)*. Traduzione a cura di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1984.

AMADO, J. *Il paese del Carnevale (O País do Carnaval)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1984.

AMADO, J. *Sudore (Suor)*. Traduzione a cura di Claudio M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.

AMADO, J. *Tocaia Grande: la faccia oscura (Tocaia Grande: a Face Obscura)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1985.

AMADO, J. *Messe di sangue (Seara Vermelha)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1987.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia (Capitães da Areia)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1988.

AMADO, J. *Santa Barbara dei fulmini. Una storia di stregoneria (O Sumiço da Santa. Uma História de Feitiçaria)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1989.

AMADO, J. *Bahia (Bahia de Todos os Santos, Guia de Ruas e Mistérios)*. Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1992.

AMADO, J. *Il ragazzo di Bahia (O Menino Grapiúna)*. Traduzione a cura di Giulia Lanciani. Milano: Garzanti, 1992.

AMADO, J. *Navigazione di cabotaggio. Appunti per un libro di memorie che non scriverò mai (Navegação de Cabotagem)*.

Apontamentos para um Livro de Memórias que jamais escreverei). Traduzione a cura di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1994.

AMADO, J. *I turchi alla scoperta dell'America (A descoberta da América pelos turcos. Os esponsais de Adma)*. A cura di Luciana Stegagno Picchio. Milano: Garzanti, 1995.

AMADO, J. *La palla innamorata (A bola e o goleiro)*. Traduzione a cura di Ombretta Borgia. Milano: Mondadori, 1997.

AMADO, J. *Tempi difficili (Os Subterrâneos da libertade. I. Os ásperos tempos)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.

AMADO, J. *Cacao (Cacau)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.

AMADO, J. *Sudore (Suor)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.

AMADO, J. *I padroni della terra (São Jorge dos Ilhéus)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.

AMADO, J. *Agonia della notte (Os Subterrâneos da libertade. II. Agonia da noite)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2001.

AMADO, J. *La luce in fondo al tunnel (Os Subterrâneos da libertade. III. A luz no túnel)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2002.

AMADO, J. *La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo (A morte e a morte de Quincas Berro Dágua)*. Traduzione a cura di Paolo Collo. In AMADO, J. *Romanzi*, 2 voll, II. Milano: Mondadori, 2002.

AMADO, J. *Il miracolo degli uccelli (O milagre dos pássaros)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2003.

AMADO, J. *In giro per le Americhe (A ronda das Américas)*. Traduzione a cura di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 2004.