

Katia Zornetta

**DARCY RIBEIRO IN ITALIA: ANALISI DESCRITTIVE DEI
ROMANZI *MAÍRA* E *UTOPIA SELVAGGIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini (PGET/UFSC)

Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Evelyn Schuler Zea (PGET/UFSC)

Florianópolis

2015

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

Zornetta, Katia
Darcy Ribeiro in Italia:
analisi descrittive dei romanzi
Maira e Utopia selvaggia /
Katia Zornetta ; orientadora,
Andréia Guerini; coorientadora,
Evelyn Schuler Zea. -
Florianópolis, SC, 2015.
385 p.

Tese (doutorado) -
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. Darcy
Ribeiro. 3. Estudos Descritivos da
Tradução. 4. Tradução Literária. I.
Guerini, Andréia . II. Schuler Zea,
Evelyn. III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.
IV. Título.
-

Katia Zornetta

**DARCY RIBEIRO IN ITALIA: ANALISI DESCRITTIVE DEI
ROMANZI *MAÍRA* E *UTOPIA SELVAGGIA***

Esta Tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Doutor em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Florianópolis, 9 de julho de 2015.

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

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini (UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Chiarini (UFMG)

Prof. Dr. Berthold Zilly (Freie Universität Berlin - UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Karine Simoni (UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Martha Pulido (Universidad de Antioquia - UFSC)

Prof. Dr. Yuri Brunello (UFC)

RINGRAZIAMENTI

Durante questi quattro anni di ricerca sono state molte le persone che hanno contribuito indirettamente a questa tesi di dottorato, offrendomi suggerimenti, orientazioni ed insegnamenti. Altre invece hanno collaborato direttamente nella concretizzazione e non posso che nominarle.

Quindi desidero innanzitutto ringraziare la Professoressa Dr.^a Andréia Guerini, per aver creduto nel mio progetto di ricerca e avermi orientato nella realizzazione della presente tesi attraverso suggerimenti costanti e brillanti. Ringrazio anche la Professoressa Dr.^a Evelyn Schuler Zea per le utili indicazioni di natura antropologica e che sempre è stata presente nelle diverse tappe del mio lavoro di ricerca.

Un grazie particolare al corso della PGET e all'UFSC che mi hanno dato la possibilità di poter intraprendere il percorso di dottorato.

Al CNPq, per avermi concesso la prima borsa di studio, e al CAPES per avermi offerto una nuova borsa potendo così concludere il mio ultimo semestre di dottorato.

Un ringraziamento speciale va a Vanessa Castagna, colei che mi ha guidato nei miei primi passi nel mondo lusofono e ha fatto nascere l'interesse per un autore così affascinante come Darcy Ribeiro. A Vincenzo Arsillo che ha suscitato la mia curiosità per il Brasile e ha reso possibile l'inizio del mio cammino accademico alla UFSC.

Ringrazio Daniela Ferioli per le utili informazioni sul suo lavoro e per le molte storie raccontate sugli autori brasiliani, e soprattutto per l'amicizia che è nata dal nostro incontro.

Ai miei genitori e a mia sorella che mi hanno sempre sostenuto al lungo del mio "viaggio" brasiliano, stando sempre al mio fianco anche da lontano e credendo in me.

E un grazie molto affettuoso al Brasile e a Florianópolis, *Ilha da Magia*, che mi hanno ospitato *com carinho* in questi anni.

Io vedo il Brasile come mondo e l'Italia come incantesimo. Roma continua ad essere la capitale della Terra, e adesso ha delle "sub-capitali": una dell'industria, come Milano, un'altra della bellezza, come Firenze, e poi Venezia, Napoli e altre. A tutti i brasiliani piace molto l'Italia ma anche gli italiani mostrano un interesse crescente per il Brasile. Per esempio, quasi tutta la mia opera è tradotta in italiano e di frequente ricevo lettere o richieste d'informazione da parte di lettori italiani. Ho la sensazione che gli italiani si stiano rendendo conto che la nuova Roma sta qui (RIBEIRO *in* AVELLA, 2006,p. 53).

DARCY RIBEIRO

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato si propone come contributo per lo studio descrittivo della traduzione letteraria in Italia attraverso l'analisi di due romanzi di Darcy Ribeiro: *Maira*, pubblicato nel 1979, e *Utopia selvaggia*, editato invece nel 1987, entrambi tradotti da Daniela Ferioli. Oltre a poter identificare alcune delle norme dominanti che stavano alla base della traduzione letteraria in Italia fra gli anni Settanta e Novanta del Ventesimo secolo, si vuole anche poter ricostruire il sistema culturale italiano in cui le suddette traduzioni si inseriscono. Per questo lo studio sarà fatto a partire dalle prospettive della teoria del polisistema di Itamar Even-Zohar (1990) e del concetto di norma proposto da Gideon Toury (1995). La metodologia usata per l'analisi descrittiva delle traduzioni si basa principalmente sul modello teorico proposto da José Lambert (1985), il quale porterà alla comparazione delle traduzioni con i loro testi fonte, da cui saranno individuate ricorrenze, studiate poi a livello preliminare, macrostrutturale e microstrutturale. L'analisi fatta renderà possibile la ricostruzione di una parte delle norme che regolavano la traduzione letteraria fra i decenni del Settanta e Novanta del Ventesimo secolo e porterà a riflettere sulla poetica traduttiva di Daniela Ferioli.

Parole chiave: Studi Descrittivi della Traduzione. Traduzione letteraria. Norme traduttive. Darcy Ribeiro. Daniela Ferioli.

RESUMO

Esta tese de doutorado tem por objetivo apresentar um estudo descritivo de dois romances de Darcy Ribeiro: *Maira*, publicado em 1979, e *Utopia selvagem*, editado em 1987, ambos traduzidos por Daniela Ferioli. Além de poder identificar algumas das normas vigentes que estavam na base da tradução literária na Itália entre os anos 70 e 90 do século XX, procura-se reconstruir o sistema cultural italiano em que as traduções se inserem, a partir das perspectivas da teoria do polissistema de Itamar Even-Zohar (1990) e do conceito de norma proposta por Gideon Toury (1995).

Esta tese objetiva também descrever a presença de Darcy Ribeiro, um dos mais importantes intelectuais brasileiro, do sistema cultural italiano no período que vai de 1973, ano em que aparecem as primeiras traduções italianas (*Il processo civilizzatore*. Milano: Feltrinelli, e *In difesa delle civiltà-indios*. Milano: Jaca Book) até 2007, quando é publicada a última tradução, *Brasile. L'epopea di un popolo-nazione* (Cagliari: Fabula Editore). Durante este período, são publicadas na Itália apenas oito traduções da extensa obra de Darcy Ribeiro, que podem ser divididas em dois blocos: cinco ensaios que compõem os Estudos de Antropologia da Civilização e três romances. Ao fazer o levantamento das obras traduzidas, observa-se que a Itália traduz em um primeiro momento, nos anos 70, o Ribeiro antropólogo e ensaísta e, depois, nos anos 80, o Ribeiro romancista. Ademais, as traduções divulgadas no sistema cultural italiano refletem a imagem que se passou de Darcy Ribeiro, conhecido sobretudo como antropólogo e político latino-americano, mas também como defensor dos índios, atividade que se reflete na sua obra literária. Além destas duas imagens, Ribeiro é também representado como “o brasileiro”, aquele que bem expressa o Brasil e seu povo.

Apesar do número limitado de traduções para o italiano e da sua importância dentro do sistema cultural italiano, observa-se que Darcy Ribeiro foi traduzido na Itália entre os anos 70 e final dos anos 80 do século XX, diminuindo sensivelmente a circulação da sua obra no decorrer do tempo. Tal fato está diretamente relacionado ao momento histórico e às exigências de um público específico.

Esta tese é dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, “Darcy Ribeiro, un interprete del Brasile in Italia”, divide-se em três partes: “1.1. Darcy Ribeiro, intellettuale poliedrico” apresenta elementos biográficos do autor, além da sua intensa produção, evidenciando as relações intelectuais e literárias com diversos autores contemporâneos.

Apesar da heterogeneidade da sua obra, destaca-se a existência de elos de ligação entre os diferentes âmbitos pelos quais se interessou, refletindo-se nos romances, como será demonstrado no segundo capítulo. Em “1.2. Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano”, destaca-se a presença de Darcy Ribeiro no sistema cultural italiano através das traduções para o italiano, considerando quais traduções foram divulgadas, por quem e como foram apresentadas. Aqui é descrita a situação histórico-política e a cultural do contexto italiano dos anos 70 e 90. Enquanto em “1.3. La ricezione critica italiana”, demonstra-se a apreciação que Darcy Ribeiro teve na Itália evidenciando a imagem dele que foi passada em artigos acadêmicos, periódicos e paratextos que acompanham as traduções italianas.

O segundo capítulo, “I romanzi di Darcy Ribeiro”, é o estudo da parte literária da obra de Darcy Ribeiro e do gênero romance dentro do sistema cultural italiano (2.1. Il romanzo latinoamericano nel sistema culturale italiano). Na parte “2.2. Il romanzo ribeiriano: indianista e/o indigenista?”, são destacadas as relações dos romances de Darcy Ribeiro com o romance indianista/indigenista e em parte com o latino-americano, evidenciando as características destas correntes e como se refletem em *Maira* e *Utopia selvaggia*. Em “2.3. I romanzi di Darcy Ribeiro”, são apresentados os quatro romances do Autor (*Maira*, *O mulo*, *Utopia selvagem*, *Migo*) destacando como as diversas facetas da atividade intelectual de Ribeiro se compenetraram e se completam nessa parte da sua produção.

O terceiro capítulo, “Analisi descrittive delle traduzioni italiane dei romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*”, baseado no modelo teórico proposto por José Lambert e Van Gorp (1985), orientado ao sistema de chegada, apresenta a análise descritiva das traduções *Maira* e *Utopia selvaggia*.

Antes de entrar na análise propriamente dita, no subcapítulo “3.1. Daniela Ferioli: traduttrice letteraria”, é apresentada a atividade da tradutora, dando atenção à sua poética e experiência da tradução, que será explicitada durante a análise descritiva pontual das traduções dos dois romances (*Maira* e *Utopia selvaggia*). A partir da análise de descrições etnográficas escolhidas precedentemente e presentes nos dois romances, se levará à comparação das traduções com os respectivos textos fonte, com que se procurarão as recorrências, estudadas no nível preliminar (3.2. “Analisi descrittiva delle traduzioni dei romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*”), no nível macroestrutural (3.3. “La macrostruttura dei testi tradotti”) e no nível microestrutural (3.4. “La microstruttura dei testi tradotti”).

Em nível preliminar, são analisadas as traduções a partir do aparato paratextual e escolhas editoriais, antes considerando *Maira*, depois *Utopia selvaggia*. As recorrências e normas registradas durante a análise das duas traduções serão comparadas e descritas para criar as primeiras hipóteses, que serão confirmadas ou não durante as fases sucessivas da análise. Esta estrutura será respeitada durante a análise em nível macroestrutural e no microestrutural.

Portanto, durante o estudo descritivo, se efetuará uma análise contrastiva entre o texto traduzido e seu respectivo texto fonte, desenvolvendo uma análise que leva à descrição e ao comentário dos procedimentos tradutivos adotados por Daniela Ferioli, assim como será possível a reconstrução de uma parte das normas tradutórias que regulavam a tradução literária entre a década de 70 e 90 do século XX.

Seguirão as considerações finais em que se refletirá sobre a análise feita durante este estudo e os resultados atingidos, confirmando ou não as hipóteses iniciais.

Palavras chave: Estudos Descritivos da Tradução. Tradução Literária. Normas Tradutórias. Darcy Ribeiro. Daniela Ferioli.

ABSTRACT

This PhD thesis contributes to the descriptive study of literary translation in Italy through the analysis of two novels by Darcy Ribeiro: *Maira*, published in 1979, and *Wild Utopia*, edited in 1987, both translated by Daniela Ferioli. Besides identifying some of the dominant norms, which were the basis of literary translation in Italy between the Seventies and the Nineties in the 20th century, the aim is also to be able to rebuild the Italian cultural system where the above-mentioned translation are inserted. For this reason, the study will be conducted starting from the point of view of the Polysystem Theory by Itamar Even-Zohar (1990) and the concept of norm proposed by Gideon Toury in 1995. The methodology used for the translations' descriptive analysis is mainly based on the theoretical model proposed by José Lambert in 1985, which will result in the comparison between translations and their source texts, where recurrences will be individualised and studied at a preliminary, macrostructural and microstructural level. The analysis will make it possible to rebuild part of the norms, which regulated the literary translation in the decades between Seventies and Nineties of the 20th century, and it will lead to reflect on Daniela Ferioli's poetics of translation.

Keywords: Descriptive Translation Studies. Literary Translation. Translation norms. Darcy Ribeiro. Daniela Ferioli.

RESUMEN

Esta tesis de doctorado se propone como una contribución para el estudio descriptivo de la traducción literaria en Italia mediante el análisis de dos novelas de Darcy Ribeiro: *Maira*, publicado en 1979, y *Utopía salvaje*, editado en cambio en 1987, ambos traducidos por Daniela Ferioli. Además de poder identificar algunas de las normas dominantes que estaban a la base de la traducción literaria en Italia entre los años Setenta y Noventa del siglo XX, se quiere también poder reconstruir el sistema cultural italiano donde dichas traducciones se insertan. Por esta razón el estudio será realizado partiendo por las perspectivas de la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar (1990) y del concepto de norma propuesto por Gideon Toury (1995). La metodología utilizada para el análisis descriptivo de las traducciones se funda principalmente sobre el modelo teórico propuesto por José Lambert (1985), que llevará a la comparación de las traducciones con sus textos de origen, desde los cuales se individualarán recurrencias y se las estudiarán a nivel preliminar, macro-estructural y micro-estructural. El análisis hecho permitirá la reconstrucción de una parte de las normas que regulaban la traducción literaria entre las décadas del Setenta y Noventa del siglo XX e llevará a reflexionar sobre la poética traductora de Daniela Ferioli.

Palabras clave: Estudios Descriptivos de la Traducción. Traducción literaria. Normas traductoras. Darcy Ribeiro. Daniela Ferioli.

LISTA DI FIGURE

Figura 1 - Immagine della prima di copertina del T.T.1.	16'
Figura 2 - Immagine della prima di copertina del T.F.1.	16'
Figura 3 - Immagine dello schema sulla “genealogia mairum” nel T.T.1.	17:
Figura 4 - Immagine del glossario del T.T.1.	17:
Figura 4.1. – Immagine del glossario del T.T.1.	17:
Figura 5 - Immagine della prima di copertina del T.T.2.	18:
Figura 6 - Immagine della prima di copertina del T.F.2.	19:

LISTA DI TABELLE

Tabella 1 - Le traduzioni italiane di Darcy Ribeiro	67
Tabella 2 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani delle opere che compongono gli Studi di Antropologia della Civiltà di Darcy Ribeiro	71
Tabella 2.1. - <i>O processo civilizatório. Etapas da evolução sócio-cultural</i> . Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968	71
Tabella 2.2. - <i>As Américas e a civilização. Processo de formação e causa do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos</i> . Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969)	72
Tabella 2.3. - <i>Os brasileiros. Teoria do Brasil</i> . Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1972 (Montevideo: Arca Editorial, 1969)	72
Tabella 2.4. - <i>Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno</i> . Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970	72
Tabella 2.5. - <i>O dilema da América Latina. Estruturas de poder e forças insurgentes</i> . Petrópolis: Ed. Vozes, 1978 (Città del Messico: Siglo XXI, 1971)	73
Tabella 2.6. - <i>O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil</i> . San Paolo: Companhia das Letras, 1995	73
Tabella 3 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani dei romanzi di Darcy Ribeiro	73
Tabella 3.1. - <i>Maíra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976	73
Tabella 3.2. - <i>O Mulo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981	74
Tabella 3.3. - <i>Utopia selvagem. Saudades da Inocência Perdida</i> . Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982	74
Tabella 3.4. - <i>Migo</i> . Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988	75
Tabella 4 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani di ulteriori opere di Darcy Ribeiro	75
Tabella 4.1. - <i>Sobre o óbvio. Ensaios insólitos</i> . Porto Alegre: LPM, 1979	75
Tabella 4.2. - <i>Configurações histórico-culturais dos povos americanos</i> . Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975	75
Tabella 4.3. - <i>Diários índios. Os Urubu-Kaapor</i> . San Paolo: Companhia das Letras, 1996	76
Tabella 5 - Termini indigeni nel glossario del T.T.1.	179
Tabella 6 - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: tradotti	185
Tabella 6.1. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: copie	186

Tabella 6.2. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: copie con adattamento della grafia	186
Tabella 6.3. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: modificazioni	186
Tabella 6.4. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: creazioni	187
Tabella 7 - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: tradotti	194
Tabella 7.1. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: copie con adattamento della grafia	194
Tabella 7.2. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: copie	195
Tabella 7.3. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: creazioni	195
Tabella 8 - Esempi di note a piè di pagina: richiami letterari	196
Tabella 8.1. - Esempi di note a piè di pagina: termini indigeni e/o marcati culturalmente	196
Tabella 9 - Ricorrenze a livello preliminare nei T.T.1. e T.T.2.	203
Tabella 10 - Divisione in paragrafi e numero righe nel T.T.1. e nel T.F.1.	209
Tabella 11 - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.	213
Tabella 11.1. - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.	217
Tabella 12 - Omissioni e condensazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.	220
Tabella 13 - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.	224
Tabella 14 - Omissione aggettivi possessivi nel T.T.1. e nel T.F.1.	226
Tabella 15 - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.	230
Tabella 16 - Divisione in paragrafi e numero di righe nel T.T.2. e nel T.F.2.	232
Tabella 17 - Punteggiatura e periodi nel T.T.2. e nel T.F.2.	238
Tabella 18 - Omissioni e condensazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.	242
Tabella 19 - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.	246
Tabella 20 - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.	249
Tabella 21 - Ricorrenze a livello macrostrutturale nei T.T.1. e T.T.2.	250
Tabella 22 - I sintagmi nominali nel T.T.1.: gli articoli e il numero	254
Tabella 23 - I sintagmi nominali nel T.T.1.: gli aggettivi	255
Tabella 24 - Gli avverbi nel T.T.1.	258
Tabella 25 - Esplicitazione di pronomi e aggettivi nel T.T.1.	261
Tabella 26 - Errori di traduzione e modulazioni nel T.T.1.	262
Tabella 27 - I nomi propri e i toponimi nel T.T.1.	264
Tabella 28 - Antroponimi nel T.T.1.: copia	265
Tabella 29 - Antroponimi nel T.T.1.: copia con adattamento della grafia	265
Tabella 30 - Antroponimi nel T.T.1.: sostituzione	266

Tabella 31 - Antroponimi nel T.T.1.: traduzione	267
Tabella 32 - Toponimi nel T.T.1.: traduzione	268
Tabella 33 - I termini indigeni nel T.T.1.	269
Tabella 34 - Termine <i>avaeté</i> nel T.T.1.	270
Tabella 35 - Termine <i>cauim</i> nel T.T.1.	272
Tabella 36 - Termine <i>maracã</i> nel T.T.1.	272
Tabella 37 - Termine <i>javari</i> nel T.T.1.	273
Tabella 38 - Termine “serpente” nel T.T.1.	274
Tabella 39 - L’alterazione del lessico nel T.T.1.: neutralizzazione	276
Tabella 40 - L’alterazione del lessico nel T.T.1.: compensazione	277
Tabella 41 - Espressioni idiomatiche ed eufemismi nel T.T.1.	279
Tabella 42 - Lo stile del T.T.1.	284
Tabella 43 - I sintagmi nominali nel T.T.2.: gli articoli e il numero	287
Tabella 44 - Gli avverbi nel T.T.2.	289
Tabella 45 - Esplicitazione dei pronomi nel T.T.2.	290
Tabella 46 - Errori di traduzione nel T.T.2.	290
Tabella 47 - I nomi propri nel T.T.2.	291
Tabella 48 - Antroponimi nel T.T.2.: copia	292
Tabella 49 - Antroponimi del T.T.2.: traduzione	293
Tabella 50 - Antroponimi nel T.T.2.: sostituzione/creazione	293
Tabella 51 - Antroponimi nel T.T.2.: copia con adattamento	293
Tabella 52 - I toponimi nel T.T.2.	294
Tabella 53 - I termini indigeni nel T.T.2.	295
Tabella 54 - Termini indigeni nel T.T.2.: copia	297
Tabella 55 - Termini indigeni nel T.T.2.: copia con spiegazione in nota	297
Tabella 56 - Termini indigeni nel T.T.2.	299
Tabella 57 - L’alterazione del lessico nel T.T.2.: neutralizzazione	301
Tabella 58 - L’alterazione del lessico nel T.T.2.: compensazione	303
Tabella 59 - Espressioni idiomatiche nel T.T.2.	305
Tabella 60 - Eufemismi e registro nel T.T.2.	307
Tabella 61 - Lo stile del T.T.2.	309
Tabella 62 - Onomatopée nel T.T.2.	311
Tabella 63 - Ricorrenze a livello microstrutturale nei T.T.1. e T.T.2.	312

LISTA DI ABBREVIATURA E SIGLE

T.T.1.	Testo Tradotto <i>Máira</i>
T.F.1.	Testo Fonte <i>Máira</i>
T.T.2.	Testo Tradotto <i>Utopia selvaggia</i>
T.F.2.	Testo Fonte <i>Utopia selvagem</i>
DTS	<i>Descriptive Translation Studie</i>
T.T.	Testo Tradotto
T.F.	Testo Fonte

SOMMARIO

INTRODUZIONE	31
1. DARCY RIBEIRO, UN INTERPRETE DEL BRASILE IN ITALIA	39
1.1. Darcy Ribeiro, intellettuale poliedrico	39
1.2. Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano	49
1.3. La ricezione critica italiana	74
2. I ROMANZI DI DARCY RIBEIRO IN ITALIA.....	85
2.1. Il romanzo “latinoamericano” nel sistema culturale italiano	85
2.2. Il romanzo ribeiriano: indianista e/o indigenista?	94
2.3. I romanzi di Darcy Ribeiro	106
3. ANALISI DESCRITTIVA DELLE TRADUZIONI ITALIANE DEI ROMANZI MAÍRA E UTOPIA SELVAGGIA	159
3.1. Daniela Ferioli: traduttrice letteraria	159
3.2. Analisi descrittiva delle traduzioni dei romanzi <i>Maira</i> e <i>Utopia selvaggia</i>	163
3.2.1. Analisi preliminare / Le norme preliminari del T.T.1.	163
3.2.2. Analisi preliminare / Le norme preliminari del T.T.2.	184
3.2.3. Le norme preliminari delle quattro opere	198
3.3. La macrostruttura dei testi tradotti	202
3.3.1. La macrostruttura del T.T.1.	204
3.3.2. La macrostruttura del T.T.2.	227
3.3.3. Le norme macrostrutturali del T.T.1. e del T.T.2.	246
3.4. La microstruttura dei testi tradotti	249
3.4.1. La microstruttura del T.T.1.	249
3.4.2. La microstruttura del T.T.2.	282
3.4.3. Le norme microstrutturali dei testi tradotti	308
4. CONSIDERAZIONI FINALI.....	313
BIBLIOGRAFIA	319
APPENDICE A - Le traduzioni di Alberto Pescetto	338
APPENDICE B - Descrizioni etnografiche analizzate in <i>Maira</i>	340
APPENDICE C - Descrizioni etnografiche analizzate in <i>Utopia selvaggia</i>	350
APPENDICE D - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.(Le modifiche della punteggiatura e dei periodi sono evidenziati dalla grafia in corsivo).	354
APPENDICE E - Omissioni e condensazioni nel T.T.1. e nel T.F.1. .	360
APPENDICE F - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.....	365

APPENDICE G - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.....	369
APPENDICE H - Punteggiatura e periodi nel T.T.2. e nel T.F.2.....	372
APPENDICE I - Omissioni e condensazioni nel T.T.2. e nel T.F.2. ...	374
APPENDICE L - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.....	377
APPENDICE M -Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.2.	379

INTRODUZIONE

Questo studio di dottorato vuole essere dedicato alla figura dell'intellettuale poliedrico brasiliano Darcy Ribeiro (Montes Claros, 1922 - Brasilia, 1997), la cui opera è stata d'interesse nel sistema culturale italiano¹ in particolare fra gli anni Settanta e i Novanta del Ventesimo secolo. L'autore brasiliano è stato divulgato in Italia, in un primo momento, come l'antropologo e politico latinoamericano², poi, come difensore degli indios, attività che si esprime anche attraverso i suoi romanzi. A fianco a queste immagini, viene riconosciuto anche come "il brasiliano" e "interprete del Brasile" dovuto al fatto che la sua attività ricopre ambiti diversi, offrendo così una visione ampia del proprio paese. La sua opera appare molto estesa e, sebbene solo una discreta parte venga diffusa nel sistema culturale italiano, l'importanza di Ribeiro, della sua bibliografia e delle sue idee, sono riconosciute nel contesto italiano.

¹ Nella presente tesi si considererà il "sistema culturale italiano" perché, come insegna Itamar Even-Zohar, la letteratura deve essere analizzata non come semplicemente l'insieme di testi, ma come l'insieme di diverse attività che portano alla produzione, ricezione e circolazione di questi, il tutto inserito nel contesto socio-culturale.

Come si può leggere anche in *Traduzione e riscrittura* (1998) di André Lefevere, "la letteratura è una delle componenti di quel 'complesso agglomerato di sistemi' che si definisce cultura; in altri termini, una cultura (o una società) è il contesto in cui è inserito un sistema letterario" (LEFEVERE, 1998, p. 15).

Per quanto riguarda il concetto di "sistema", questo si rifà ai Formalisti russi, per poi essere ripreso e ampliato dall'israeliano Itamar Even-Zohar negli anni Settanta proponendo la teoria del "polisistema" (1990). La teoria proposta da Even-Zohar consiste nel considerare una data cultura come un grande sistema, che è formato da altri sistemi - per questo detto "polisistema" - che si relazionano fra loro attraverso relazioni dinamiche e gerarchizzate, competendo gli uni con gli altri per attingere il centro del polisistema (EVEN-ZOHAR, 1990).

Dentro i vari sistemi che costituiscono una determinata cultura, si trova il polisistema letterario, laddove c'è il sistema della letteratura tradotta, parte integrante del polisistema e in rapporto con gli altri co-sistemi (EVEN-ZOHAR, 1995).

² Nella mia tesi verrà usato il termine "latinoamericano" invece di "ispanoamericano", preferendolo perché include non solo i paesi di lingua spagnola ma anche il Brasile, di lingua portoghese.

L'entrata di Ribeiro in Italia inizia nel 1973, data in cui vengono tradotte e pubblicate in Italia le prime opere, che corrispondono a due dei suoi saggi antropologici: *Il processo civilizzatore* (Feltrinelli, 1973) e *In difesa delle civiltà-indios* (Jaca Book, 1973). A partire da questo momento, saranno pubblicate altre sei opere, tra le quali i romanzi, *Maira* (Feltrinelli, 1979; 1989), *Il mulo* (Feltrinelli, 1983), *Utopia selvaggia* (Einaudi, 1987). Tutti e tre i romanzi sono stati tradotti da Daniela Ferioli, traduttrice letteraria e agente della divulgazione della letteratura brasiliana tradotta in Italia.

Pertanto, questa ricerca si strutturerà in due parti: la prima dedicata alla presentazione critica dell'autore e della sua visibilità nel sistema culturale italiano, laddove saranno considerate quali traduzioni delle sue opere sono state divulgate, da chi e come sono state presentate. Poi, la seconda parte, sarà lo studio delle traduzioni italiane dei due romanzi, *Maira* e *Utopia selvaggia*, che, oltre a riflettere sul sistema di alcune delle norme che dominavano la traduzione letteraria in Italia durante gli anni in cui sono state pubblicate, porterà ad un'ulteriore analisi del polisistema letterario italiano degli anni in cui si inseriscono le traduzioni dei romanzi di Ribeiro.

Quindi, la presente tesi di dottorato si propone come obiettivo l'analisi descrittiva di due traduzioni dei romanzi di Darcy Ribeiro, *Maira* e *Utopia selvaggia*. I due romanzi sono stati pubblicati, il primo nel 1979 dalla casa editrice Feltrinelli, la quale presenta una seconda riedizione nel 1989, mentre il secondo è divulgato nel 1987 da Einaudi. Si è escluso dall'analisi il romanzo *Il mulo* perché questo non presenta descrizioni etnografiche, oltre che non si occupa del Brasile dell'Amazzonia. Infatti, quest'opera si occupa del "Brasile dell'interno", del *sertão*. Nonostante si ritrovano alcune parti in cui si affronta la questione indigena dalla prospettiva del protagonista, *fazendeiro* senza scrupoli, le descrizioni che si trovano in *Il mulo* appaiono più che altro come descrizioni soggettive del narratore, non potendo quindi essere considerate descrizioni etnografiche.

Attraverso l'analisi descrittiva delle due traduzioni, si cercherà di ricostruire parte delle norme che dominavano la traduzione letteraria in Italia nel periodo che va dagli anni Settanta agli inizi dei Novanta. A partire dalle ricorrenze dei diversi procedimenti traduttivi della traduttrice, si potranno descrivere e rendere evidenti le strategie traduttologiche adottate nei due testi tradotti, rivelando non solo la poetica traduttiva di Daniela Ferioli, ma anche una possibile parte delle norme che caratterizzavano il sistema culturale italiano e il contesto storico-sociologico di quella determinata epoca storica. Tanto è vero che

la posizione occupata dal sistema della letteratura tradotta dentro del polisistema letterario di un determinato paese in un'epoca precisa dà la possibilità di capire qual era la situazione culturale di quel paese e le relazioni letterarie con gli altri polisistemi (EVEN-ZOHAR, 1978). Cosicché con l'analisi descrittiva delle due traduzioni, si potranno delineare alcune delle norme dominanti nel sistema letterario italiano e quali strategie traduttologiche erano considerate idonee. È per questo che lo studio di questa tesi si baserà sulla teoria del polisistema di Itamar Even-Zohar, sul concetto di norma proposto da Gideon Toury³ e quindi, sugli *Descriptive Translation Studies*.

Questa tesi presenterà quindi uno studio descrittivo basato sulla prospettiva del polisistema di Even-Zohar, sul concetto di norma (*translation norms*), laddove sarà utilizzato il metodo descrittivo proposto da José Lambert e Van Gorp (1985) per l'analisi delle traduzioni e quindi orientato al sistema d'arrivo. Nonostante si porti avanti uno studio di tipo descrittivo, durante l'analisi delle due traduzioni potranno essere fatte considerazioni e valutazioni talvolta critiche. A partire da determinate descrizioni etnografiche scelte a priori nei due testi tradotti, si procederà ad un'analisi a livello preliminare, macrostrutturale, laddove saranno formulate le ipotesi sulle norme presenti nelle traduzioni che saranno confermate o meno durante l'analisi a livello microstrutturale. L'analisi sarà fatta attraverso lo studio comparativo del testo tradotto con il testo fonte e il loro contesto, che porterà alla formulazione di una parte del sistema di norme e valori che governavano il sistema italiano della letteratura tradotta.

Il *corpus* di questo studio si basa sulle traduzioni dei romanzi *Máira e Utopia selvaggia*. La scelta è dovuta al fatto che i romanzi sono stati tradotti dalla stessa traduttrice, diversamente dall'altra parte dell'opera dell'Autore che è stata divulgata in Italia, ossia i saggi che compongono gli Studi di Antropologia della Civiltà⁴, i quali sono stati

³ Testi base: EVEN-ZOHAR, Itamar. "The position of Translated Literature within the Literary Polysystem" (1978), in NERGAARD SIRI, *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995. TOURY, Gideon. *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

⁴ I saggi ribeiriani appartenenti agli Studi di Antropologia della Civiltà sono: *O processo civilizatório; As Américas e a civilização; Os brasileiros; Os índios e a civilização; O dilema da América Latina; O povo brasileiro*. Ulteriori informazioni saranno incontrate al lungo del primo capitolo di questa tesi.

tradotti da diversi traduttori. Inoltre, questi due romanzi hanno suscitato molti commenti positivi in particolare dalla critica straniera, tanto che sono stati tradotti in molti paesi del mondo occidentale. Per di più, i romanzi ribeiriani sono stati risaltati dalla critica per il fatto che sono l'unione della narrativa assieme agli studi antropologici e etnologici dell'Autore, i quali appaiono quasi un compendio dell'opera di Ribeiro, laddove confluiscono tematiche trattate in altri suoi studi, presentando così molti riferimenti e sensi nascosti, in continuo dialogo con l'intera opera ribeiriana.

Considerando il fatto che la visibilità di Darcy Ribeiro e della sua opera all'interno del sistema culturale italiano appare relativa, da una parte, agli studi antropologici sull'America Latina e ai trattati sugli indios, dall'altra, invece, ai romanzi, etichettati e inclusi nel sistema latinoamericano, oltre che considerati di taglio indianista/indigenista, porta a dire che la ricezione di Ribeiro avviene su due fronti specifici, i quali sono inclusi, in un certo qual modo, nei romanzi.

A partire da queste premesse, si è scelto di analizzare nelle traduzioni dei due romanzi esattamente le descrizioni etnografiche, laddove si esplicita l'unione della letteratura con gli studi etnologici di Ribeiro, il quale ha usato le sue conoscenze antropologiche per i suoi romanzi. Per il fatto che si tratta di testi letterari appare interessante analizzare come sono fatte le descrizioni (procedimento narrativo che sta alla base di questi), in particolare quelle etnografiche, visto che la critica ha colto elementi degli studi etnologici ribeiriani.

La scelta di questo specifico *corpus* (il quale lo si può incontrare riassunto nella tabella in appendice - Appendice B) è interessante anche dal punto di vista della traduzione in sé, visto che le descrizioni etnografiche si presentano come l'aggregazione di due generi diversi (narrativa e saggistica). Per cui, lo studio descrittivo delle descrizioni etnografiche implica il tenere a mente che la traduttrice doveva fare delle scelte che negoziassero le regole traduttive sia del genere letterario sia di quello saggistico/etnografico, - il primo caratterizzato da un lessico/linguaggio polisemico, mentre il secondo maggiormente univoco - e, allo stesso tempo, doveva mantenere lo stile del testo tradotto adeguato a quello dell'Autore.

Un'altra motivazione che ha portato a questo studio è il fatto che, malgrado Darcy Ribeiro sia stato tradotto e ancora oggi usato come riferimento nei centri universitari italiani, non esistono ancora studi da una prospettiva degli Studi Descrittivi della Traduzione.

Oltre all'obiettivo principale della presente ricerca, appaiono ulteriori obiettivi specifici, che sono:

- Fornire una presentazione critica dell'Autore e della sua opera, così anche della sua visibilità nel sistema culturale italiano, visto che fino ad oggi non è ancora stato tradotto e studiato sufficientemente nel contesto italiano.

- Riflettere sul perché sono state tradotte determinate opere della vasta produzione ribeiriana in un momento storico preciso. Tanto è vero che dalle traduzioni fatte in Italia, si sono diffuse due immagini dell'autore brasiliano: il Ribeiro antropologo-politico latinoamericano, e il Ribeiro-narratore, autore di romanzi latinoamericani di taglio indianista/indigenista, laddove emerge la voce del difensore degli indios e dell'Amazzonia. Ciò porta a formulare l'ipotesi, che sarà confermata o no al lungo del seguente studio, che la visibilità di Darcy Ribeiro è interconnessa alla ricezione del sistema culturale latinoamericano, che include quello della letteratura brasiliana tradotta. Dunque, ciò porta a supporre che la posizione del sistema della letteratura tradotta brasiliana non occupasse una posizione centrale dentro del polisistema culturale italiano, apparendo in rapporto diretto e incluso in quello latinoamericano.

- Capire il perché i romanzi di Ribeiro sono stati tutti tradotti: se, per il fatto che la narrativa è un genere significativo per il sistema culturale italiano e per l'editoria italiana, dilettati dal romanzo dalle tematiche latinoamericane e dall'immaginario esotico a lui connesso.

Dunque, la tesi sarà strutturata in tre capitoli, oltre all'introduzione e alle considerazioni finali. Il primo, "Darcy Ribeiro, un interprete del Brasile in Italia", mostra, a partire dai dati biografici in relazione all'estesa opera dell'Autore, l'eterogeneità della sua attività che si forma su diversi ambiti. Da ciò si delinearanno gli aspetti e tematiche che portano l'entrata di Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano, in particolare il suo legame con gli indios e l'America Latina, tematiche che si riflettono sulla ricezione italiana. Dopo di ciò, sarà descritta la ricezione italiana delle traduzioni, soffermandosi sulle case editrici che l'hanno pubblicato e sui traduttori che l'hanno diffuso, descrivendo la situazione storico-politica, oltre a quella culturale, del contesto italiano degli anni Settanta fino ai Novanta, e le relazioni con quello brasiliano e latinoamericano, a cui più volte viene connesso. Inoltre, attraverso l'analisi delle traduzioni che sono state divulgate in Italia, saranno considerati i paratesti che accompagnano le traduzioni italiane per riflettere sull'immagine che ne è stata passata e quale sia stata/sia la visibilità dell'autore brasiliano nel sistema culturale italiano.

Questo primo capitolo si baserà sulla teoria del polisistema di Itamar Even-Zohar per formulare un'ipotesi sulla posizione dell'autore brasiliano dentro del sistema della letteratura tradotta in Italia, così come descrivere le relazioni che esistono tra i due sistemi.

Il secondo capitolo, intitolato "I romanzi di Darcy Ribeiro", si occuperà dei quattro romanzi ribeiriani tradotti in Italia: *Maira*, *Utopia Selvaggia*, *Il mulo* e *Migo* (l'unico a non essere poi pubblicato per motivi sconosciuti), tradotti in italiano da Daniela Ferioli. In questo capitolo, oltre a descrivere dal punto di vista tematico-stilistico i romanzi di Ribeiro ed evidenziare come questi sono in contatto diretto con l'intera sua opera, laddove si incontrano concetti presenti nei suoi saggi antropologici/etnologici, si cercherà di illustrare lo scenario letterario del genere narrativo in Italia. Saranno evidenziate le relazioni con il romanzo latinoamericano e con quello indianista/indigenista, mostrando le caratteristiche specifiche di queste correnti e i legami con l'editoria italiana. Si vedrà come questi aspetti si esplicitano nei romanzi di Ribeiro.

Il terzo capitolo, "Analisi descrittive delle traduzioni italiane dei romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*", è la parte in cui verrà fatta l'analisi descrittiva propriamente detta. Inizialmente sarà presentata l'attività e il metodo della traduttrice Daniela Ferioli. Poi, si passerà all'analisi delle due traduzioni procedendo secondo il metodo descrittivo proposto da Lambert. Infatti, sarà fatta l'analisi preliminare a partire dai paratesti: in un primo momento, relativa al Testo Tradotto 1 (T.T.1.), in un secondo invece, riguardante il Testo Tradotto 2 (T.T.2.), descrivendo e commentando le ricorrenze/norme preliminari, portando alla formulazione di ipotesi sul sistema d'arrivo, sulle politiche editoriale e sulla visibilità del traduttore. Dopodiché saranno comparate le norme preliminari dei testi tradotti con quelle dei rispettivi testi fonte. Tale struttura si ripeterà a livello macrostrutturale e a quello microstrutturale.

Le prime ipotesi saranno portate a livello macrostrutturale, dove si analizzeranno e si commenteranno le divisioni in paragrafi, la punteggiatura e i periodi, considerando se questi aspetti vengono rispettati nel testo tradotto. Poi, si passerà all'analisi delle omissioni e concentrazioni/condensazioni; specificazioni e generalizzazioni; espansioni/aggiunte ed esplicitazioni, a partire dall'osservazione delle descrizioni etnografiche. Si descriveranno le strategie adottate dalla traduttrice cercando di capire se sono adeguate al testo fonte e/o adattate al contesto d'arrivo, così anche se la Ferioli ha portato a ricreazioni o a modifiche nei testi tradotti. Verranno poi commentate le ricorrenze/norme macrostrutturali presenti nei due testi tradotti e

comparate fra loro, portando alla formulazione di ulteriori ipotesi che saranno confermate o no nell'analisi a livello microstrutturale. Qui saranno descritte le ricorrenze riguardanti i sintagmi (nominali, aggettivali, avverbiali); i nomi propri e i toponimi; i termini indigeni; il lessico alterato; le espressioni idiomatiche ed eufemismi; e infine, lo stile. Qui si identificheranno somiglianze e differenze a livello grafico, lessicale, sintattico e stilistico, individuando le scelte traduttive fatte dalla traduttrice, se appaiono adeguate al testo fonte o adattate al contesto d'arrivo; se le strategie adottate portano ad una appropriazione del testo fonte, a forme creative, a procedimenti addomesticanti o stranianti.

Come nelle analisi degli altri livelli, si evidenzieranno i risultati ottenuti attraverso la considerazione della tendenza dominante e la descrizione di parte delle norme traduttive che dominano i due testi tradotti.

Seguiranno le considerazioni finali in cui si commenteranno i risultati ottenuti al lungo dello studio, confermando o meno le ipotesi iniziali.

1. DARCY RIBEIRO, UN INTERPRETE DEL BRASILE IN ITALIA

1.1. Darcy Ribeiro, intellettuale poliedrico

Darcy Ribeiro (Montes Claros, 1922- Brasília, 1997)⁵ è stato antropologo, etnologo, sociologo, politico, educatore e narratore. Haydée Ribeiro Coelho lo definisce come “sabia y vieja serpiente que, al cambiar tantos cueros, transitó por múltiples caminos (Antropología, Educación, Política, Ficción, Poesía), construyendo, junto con otros, la Historia del Brasil”⁶ (COELHO, 2003, p. 13).

La sua lunga e sfaccettata carriera avviene durante quasi tutto il Ventesimo secolo, cominciando la sua produzione negli anni Cinquanta - con l'opera *Religião e Mitologia Kadiwéu* (1950), che lo porta a vincere il premio Fábio Prado de Ensaio, concessogli dall'Associazione di Scrittori di San Paolo - fino agli anni Novanta - esattamente fino al 1996, quando pubblica la sua ultima opera *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor* (São Paulo: Companhia das Letras), e lascia inedito il libro *Confissões*, pubblicato poi nel 1997 (Rio de Janeiro: Companhia das Letras).

La sua opera riscuote interesse non solo nel suo Paese d'origine, ma anche in America Latina e nei Paesi del mondo occidentale. Tanto che i suoi libri sono riusciti a rompere le frontiere e a essere divulgati in molti paesi, essendo tradotti in diverse lingue⁷. Le sue opere hanno dato numerosi contributi critici e letterari in differenti paesi durante il

⁵ I dati biografici e bibliografici sono stati raccolti nel sito web della “Fundação Darcy Ribeiro” (FUNDAR), in: <http://www.fundar.org.br/>. Ultimo accesso 08/06/2015.

È stata usata anche la cronologia presente nel libro organizzato da Haydée Ribeiro Coelho, *Darcy Ribeiro* (1997) e dall'opera di Darcy Ribeiro, *Testemunho* (São Paulo: Siciliano, 1990).

⁶ “Saggio e vecchio serpente che, cambiando tante pelli, ha transitato per molteplici cammini (Antropologia, Educazione, Politica, Novellistica, Poesia), costruendo, assieme ad altri, la Storia del Brasile”. (Quando non indicato, le traduzioni presenti in questa tesi sono nostre).

⁷ Si osserva che Ribeiro è stato tradotto principalmente nei paesi dell'America Latina, ma anche in Europa, soprattutto in Francia, Germania, Spagna e Portogallo. Quanto alla ricezione di Ribeiro nel contesto europeo in relazione a quello italiano, verrà trattato in modo più approfondito nei prossimi sottocapitoli.

periodo del suo esilio e anche in seguito, grazie a conferenze e lezioni accademiche. Il suo contributo accademico viene confermato dall'assegnazione di diversi premi, infatti riceve il titolo di *Doctor Honoris Causa* da parte dell'Università dell'Uruguay nel 1968, da quella del Venezuela, dalla storica università parigina, *La Sorbonne*, nel 1979; nel 1991, da quella di Copenaghen, a cui gli viene conferito questo titolo per i suoi lavori di antropologo, educatore, politico per la difesa dei diritti umani, specialmente delle popolazioni indigene, oltre che per la realizzazione di programmi di educazione per la società. Ed infine, nel 1995 dall'*Universidade de Brasilia*. Quanto alla sua importanza letteraria, questa sarà confermata dalla nomina di membro dell'*Academia Brasileira de Letras* nel 1992 e dal premio “*Sérgio Buarque de Hollanda*” per la pubblicazione nel 1996 di *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor* dalla *Fundação Biblioteca Nacional do Ministério da Cultura* (Cf. COELHO, 1997, p. 18).

La sua biografia può essere ricostruita a partire dalle sue opere che appaiono come testimonianze scritte, lasciate dallo stesso Autore. Infatti presentano riferimenti biografici e appaiono quasi un compendio della sua vita, le quali ripercorrono le fasi delle sue esperienze di intellettuale e politico. È il caso di *Testemunho* (1990), *Confissões* (1997) o *Migo* (1988), questo ultimo definito dallo stesso Darcy Ribeiro il suo “romance confessionnal” (RIBEIRO, 1997, p. 515).

In Darcy Ribeiro sempre è stato presente il desiderio di poter offrire una “eredità” al mondo e, difatti, poco prima della sua morte, aveva espresso il desiderio che venisse creata una fondazione, dove raccogliere tutte le sue opere e portare avanti i progetti che l'avevano occupato in vita (Cf. HEYMANN, 2012, pp. 262-263). Si tratta della *Fundação Darcy Ribeiro (Fundar)*⁸.

Ribeiro è stato un grande intellettuale brasiliano, la cui attività spaziava dalla politica all'educazione, - tanto che è stato uomo d'azione e attivista nella sfera pubblica - , dalla sociologia all'etnologia. La sua esperienza in diversi ambiti l'ha portato a creare un'opera ampia ed eclettica, caratterizzata da generi letterari differenti, facendolo considerare nel suo paese e all'estero uno degli interpreti del Brasile del Ventesimo secolo, perché lo raccontava a partire da diversi punti di vista. Infatti Antonio Houaiss scrive, “quem não leu sua obra não

⁸ In: <http://www.fundar.org.br/>. È attraverso questo sito che si sono raccolte informazioni sulla produzione di Darcy Ribeiro e le sue traduzioni. Ultimo accesso 08/06/2015.

conhece ainda o Brasil”⁹ (HOUAISS *in* RIBEIRO, 1996, p. 395), o in un commento di Antônio Torres, “Darcy Ribeiro tem grande parte de sua obra traduzida, lida e admirada em muitos países do mundo. É um dos poucos brasileiros *brasileiríssimo* e internacional” (*in* COELHO, 1997, p. 169)¹⁰. Tanto è vero che le sue opere, assieme a quelle di Euclides da Cunha, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, sono considerati ancora oggi dei *retratos do Brasil*, contribuendo alla divulgazione del Brasile fuori dai propri confini.

La sua estesa opera si può suddividere in aree di interesse: i trattati etnografici sugli indios brasiliani, i saggi antropologici sulla formazione storica e culturale del Brasile e dell’America Latina, i saggi politici e sull’educazione, e l’opera narrativa. A fianco a queste opere, si trovano anche altre che sono di tipo biografico, così anche una produzione consistente di articoli che sono il risultato dei suoi studi e di collaborazioni con giornali, riviste, centri di studi dell’America Latina.

Per quanto riguarda la produzione etnologica, questa deriva dal suo interesse per gli indios, in seguito al suo contatto con Rondon (1947), che l’ha portato a vivere per lunghi periodi fra le tribù indigene. Infatti, Ribeiro passò dieci anni lavorando *in loco* fra le tribù indigene dell’Amazzonia e del Mato Grosso¹¹. Questa esperienza è stata di fondamentale importanza perché, a partire da questo momento, Darcy Ribeiro ha cominciato a lottare per la questione indigena, considerandola un problema nazionale e politico, oltre che umano, cosicché Ribeiro diventa uno dei principali difensori degli indios. Fece parte del SPI (*Serviço de Proteção ao Índio*), abbracciando la causa indigena socialmente e politicamente. Ribeiro voleva che gli indios fossero considerati non come oggetti di studio ma come persone. Per questo, con la creazione del Museo dell’Indio (1954) da lui stesso creato, oltre che simbolo nazionale, voleva essere uno strumento

⁹ “Chi non ha letto la sua opera non conosce ancora il Brasile”.

¹⁰ “Darcy Ribeiro ha gran parte della sua opera tradotta, letta e ammirata in molti paesi del mondo. È uno dei pochi brasiliani brasilianissimo e internazionale”. (TORRES, Antônio *in* *Jornal da Tarde. Vaidade à parte*, 9 mar. 1991).

¹¹ Ribeiro convive con gli indios Kadiwéu tra il 1947 e il 1948, assieme a sua moglie Berta Ribeiro. Mentre tra il 1949 e il 1951, vive durante mesi con il gruppo indigeno Kaapor. Negli anni Cinquanta continua a far visite brevi ad altri gruppi indigeni, in seguito ad un progetto realizzato assieme all’UNESCO, per studiare la situazione di contatto fra gli indios e la società nazionale.

educativo e di lotta politica contro i pregiudizi e stereotipi, che portavano a considerare gli indios “primitivi” e dunque, arretrati e privi di cultura. Ribeiro, attraverso la creazione del Museo dell’Indio insieme alla sua opera etnologica e letteraria, denunciava anche l’avanzare della civiltà, causa di un’inevitabile contaminazione e scomparsa dei gruppi indigeni.

Quanto all’opera etnografica, bisogna ricordare *Arte Kadiwéu* (1950), che lo accredita un importante antropologo anche a livello internazionale, così anche l’opera *Arte plumária dos índios Kaapor*¹²(1957). L’opera sugli indios Kadiwéu, *Religião e mitologia kadiwéu* (1950) lo consacra con la vincita del *Prêmio “Fábio Prado de Ensaio”*, di cui viene detto:

Afinal, foi com ela que o ‘etnólogo número 1 da nova geração brasileira’, para usar uma expressão de Baldus, foi agraciado com o prêmio Fábio Prado de ensaios, com o qual adquiriu certa notoriedade, já que foi citado ‘até por cronistas de jornais que, em geral, não mostram nenhum interesse pelos índios e pela etnologia’. A ampla divulgação dada por jornais da época corrobora a afirmação de Baldus¹³ (MATTOS, 2008, p. 9).

Tanto che la sua esperienza fra gli indios e la sua lotta contro il loro etnocidio, lo porta a partecipare ad eventi internazionali dove si affrontava tale problematica. Nel 1980 partecipa come membro della giuria del IV Tribunale Russel, riunitosi a Rotterdam, per giudicare i crimini contro le popolazioni indigene; nel 1990, invece, partecipa a riunioni internazionali sull’Amazzonia e sulla difesa delle popolazioni indigene.

¹² Scritto in co-autoria con la moglie Berta Ribeiro. L’opera viene premiata nel 1957 dall’*Academia Brasileira de Letras* attraverso il *Prêmio “João Ribeiro”* (Cf. COELHO, 1997, p. 16).

¹³ “Alla fine, è stata con quella che ‘l’etnologo numero 1 della nuova generazione brasiliana’, per usare un’espressione di Baldus, è stato ringraziato con il premio *Fábio Prado* di saggi, con il quale ha ottenuto una certa notorietà, visto che è stato citato ‘perfino da cronisti di giornali che, di solito, non mostrano nessun interesse per gli indios e per l’etnologia’. L’ampia divulgazione data dai giornali dell’epoca conferma l’affermazione di Baldus”.

Mentre, a proposito dei suoi saggi antropologici, sono noti gli Studi di Antropologia della Civiltà, progetto portato avanti durante l'intera sua carriera il quale, a partire dalla sua teoria sul processo civilizzatore, analizza la situazione dei popoli dell'America Latina attraverso l'etnologia e la storia per poter spiegare ciò che succedeva nei paesi sottosviluppati o in via di sviluppo. Infatti questi suoi studi sono la ricostruzione della formazione storica e culturale dei popoli americani, in cui sono descritte le cause del loro sviluppo disuguale e proposte di superamento della loro arretratezza, attraverso la formulazione di una teoria dell'evoluzione che vuole non essere eurocentrica, e poter così spiegare la situazione di sottosviluppo del Brasile, oltre a quella degli altri paesi dell'America Latina, che presentano una storia, situazione politica e sociale analoghe a quelle brasiliane. Il primo volume, *O processo civilizatório*, tratta dell'evoluzione delle società umane e della storia dell'umanità, basandosi sulla teoria evoluzionista. Nel saggio successivo al primo, *As Américas e a civilização*, si continua a trattare sullo sviluppo ineguale dei popoli americani, interpretando antropologicamente i fattori basilari che hanno portato alla formazione delle etnie nazionali americane, analizzando le cause del loro sviluppo disuguale rispetto agli altri paesi. Così, in *O dilema da América Latina*, si continua a spiegare le differenze e disuguaglianze che esistono tra l'America del Nord, caratterizzata da un sistema di dominio e da forme imperialiste, e l'America Latina, definito come "subcontinente" e dipendente dal primo. Mentre, *Os índios e a civilização*, si occupa delle popolazioni indigene brasiliane e del loro destino minacciato dall'avanzare della civiltà, infatti, sono espresse le relazioni fra le etnie tribali e l'avanzare della società nazionale negli anni Sessanta del Ventesimo secolo. È qui che Ribeiro introduce uno dei concetti base della sua teoria, la *transfiguração étnica*, ossia il processo di nascita, trasformazione o morte dei popoli. Poi, il saggio *Os brasileiros*, esamina in particolare la situazione del popolo brasiliano. Ed, infine, *O povo brasileiro*, volume che chiude gli Studi dell'Antropologia della Civiltà, riprendendo le teorie sviluppate negli altri saggi e portando alla creazione di un testo che appare uno studio storico-sociologico e culturale sulle identità che formano il Brasile.

Viene riconosciuta l'importanza di questi studi che avvalorano Ribeiro come un noto antropologo, il quale ha portato anche alla formazione e al consolidamento dell'antropologia brasiliana negli anni

Sessanta e inizio Settanta¹⁴. L'insieme di questi studi portano a considerare Ribeiro come antropologo immerso nella realtà latinoamericana, che lo porterà a contatti e dialoghi con altri intellettuali e centri di studi appartenenti al subcontinente americano.

Per quanto riguarda invece, l'opera di pedagogo, bisogna dire che questa va di pari passo con quella di politico. Ribeiro ha svolto un ruolo importante nel campo dell'educazione, influenzato dalla dottrina del noto pedagogo Anísio Teixeira da cui riprende l'idea di creazione di una scuola pubblica, laica e gratuita. Tanto è vero che Darcy Ribeiro è stato autore di una pedagogia militante e fortemente legata alla politica, che, nel 1960, l'ha portato ad essere incaricato dal presidente Juscelino Kubitschek a creare l'Universidade de Brasília (UnB). Nel 1962, dopo la sua inaugurazione, viene nominato primo rettore e in seguito diventerà ministro dell'Educazione del Governo di João Goulart (1963-1964).

Ribeiro ha sempre considerato l'educazione uno dei problemi fondamentali da dover risolvere per portare il Brasile al pari degli altri Paesi del mondo, considerandola uno dei motivi principali del sottosviluppo del paese. Ribeiro denunciava il fatto che l'educazione in Brasile era elitaria, escludendo la maggior parte della società da un'educazione di qualità. Per questo, il Ribeiro-politico si fa portavoce di un'educazione democratica, integrante e strumento di giustizia sociale in modo da poter correggere le disuguaglianze esistenti.

Quindi, impegnato politicamente per un'educazione di qualità, Ribeiro affronta tale problematica non solo in Brasile ma anche in America Latina, dove, durante il suo esilio (1964), viene riconosciuto il

¹⁴ Bisogna dire che gli antropologi europei e americani che più l'hanno influenzato sono Donald Pierson e Herbert Baldus, così anche Lévi-Strauss e Métraux.

Mentre, fra le Scienze Sociali brasiliane riconosce Gilberto Freyre come "il padre", infatti lo considera: "Nosso pai, e por isso mesmo todos da minha geração odeiam-no, esforçando-se por vencê-lo. Foi difícil superar a contribuição de Gilberto Freyre que tem as características fundamentais. [...] A maior contribuição que lhe devemos é ter sido o primeiro que consegui que o Brasil aceitasse sua ancestralidade negra e portuguesa". "Nostro padre, e per questo tutti quelli della mia generazione lo odiano, sforzandosi per vincerlo. È stato difficile superare il contributo di Gilberto Freyre che ha le caratteristiche fondamentali. [...] Il maggior contributo che gli dobbiamo riconoscere è essere stato il primo che è riuscito a far accettare al Brasile la sua eredità negra e portoghese". (RAMA, *In: Via Atlântica* n. 8 dez/2005, p. 188).

suo contributo come pedagogo in paesi come l'Uruguay, il Cile, il Venezuela e il Perù, in cui occupa importanti incarichi in diverse università¹⁵, collaborando anche politicamente. In alcuni di questi paesi, Ribeiro condusse programmi di riforma universitaria basandosi sulla sua opera *A universidade necessária* (1969), che rappresenta il risultato delle sue teorie sull'università realizzate in Uruguay negli anni del suo esilio.

Bisogna sottolineare che come educatore, viene riconosciuto anche al di fuori dei confini dell'America Latina, tanto che offrirà interventi e collaborazioni anche in paesi del Nord America e dell'Europa. Solo per citarne alcuni, si deve ricordare, nel 1974, il ciclo di conferenze sulla Riforma Universitaria nelle Università di Porto, Lisbona e Coimbra; nel 1980, oltre che partecipare alla Commissione di Educatori convocata dall'UNESCO, riunitasi a Parigi per definire le future linee di sviluppo di cultura ed educazione del mondo, darà anche quattro lezioni presso *La Sorbonne* per alunni che si stavano occupando del romanzo *Máira*; nel 1982, invece, darà un ciclo di conferenze all'Università di Madrid. Da queste esperienze, usciranno anche dei suoi articoli che verranno pubblicati in riviste straniere¹⁶.

Le diverse esperienze nei vari ambiti influenzano l'opera narrativa di Darcy Ribeiro, che presenterà, in chiave letteraria, molte delle problematiche affrontate nelle sue produzioni.

Oltre all'estesa opera accademica, Ribeiro ha portato alla creazione di opere pubbliche e reali¹⁷, le quali volevano essere simboli del Brasile-Nazione.

Nonostante l'eterogeneità della sua produzione, si osserva che l'intera opera ribeiriana è percorsa da un filo conduttore: l'impegno sociale e la preoccupazione per il suo paese e i gruppi sociali minoritari a cui mancavano i diritti fondamentali. Infatti, si scrive su di lui: “nel

¹⁵ Infatti Ribeiro collabora con le varie università su indicate, istituendo diverse riforme (Cf. COELHO, 1997, p. 17). Il ruolo di politico ed educatore svolto in America Latina, lo si può trovare esplicitato e riassunto in molti dei suoi saggi raccolti nell'opera *Sobre o óbvio: Ensaio Insólitos* (Porto Alegre: LPM, 1979).

¹⁶ RIBEIRO, Darcy. “Repensar l'Université en Amérique Latine”. In: *Perspectives*, Paris, v. IV, n. 3, aut. 1974. p. 343-360.

¹⁷ Alcuni esempi sono: il Museo dell'Indio a Rio de Janeiro (1954), l'Università di Brasília (1960), il Sambodromo (1984), la Casa França-Brasil (1985), e il Memoriale dell'America Latina (1989) a San Paolo costruito da Oscar Niemeyer.

cuore di Darcy Ribeiro era il suo ‘popolo’, non certo le *élite* dominanti, eredi della politica espropriatrice del sistema coloniale” (CONSIGLIO, 1997, p. 12).

Come intellettuale e politico attivista, voleva essere portavoce e difensore delle parti escluse della società, affinché queste potessero godere dei diritti fondamentali. Ribeiro credeva che fosse un dovere dell’intellettuale prendere posizione nelle questioni che riguardassero il proprio Paese, tanto che Helena Bomeny lo ha avvicinato alla rappresentazione dell’intellettuale fatta da Edward Said (BOMENY, 2001, p. 45), il quale affermava che l’intellettuale doveva avere un ruolo pubblico nella società, dotato di coscienza morale, interessandosi sempre alle cause sociali popolari e lottando per la popolazione esclusa.

Esattamente per tutte queste esperienze, Darcy Ribeiro è stato riconosciuto come un importante intellettuale del sistema brasiliano, oltre che di quello latinoamericano. A partire dal periodo passato in esilio fra i vari paesi dell’America Latina e le collaborazioni con diversi intellettuali e politici di questi paesi, hanno portato a definire Ribeiro da parte della critica straniera, come l’autore latinoamericano. Questa caratterizzazione comincia a delinearsi nel momento in cui l’Autore è costretto all’esilio. Questa fase ha avuto una forte influenza nella vita e nella produzione di Ribeiro, tanto che gli anni dell’esilio corrispondono sia a un periodo frustrante, dovuto all’allontanamento forzato dalla sua terra che tanto amava, sia a una fase molto feconda per la produzione delle sue opere¹⁸ e le collaborazioni accademiche e politiche nei diversi paesi del subcontinente americano. Infatti, in questi anni, partecipa al periodico *Marcha*, *Cuadernos de Marcha*, *Enciclopedia Uruguay* e alla rivista *Ayacucho* (in Venezuela), oltre alla collaborazione e lo stretto contatto con Salvador Allende. È un momento florido per Ribeiro tanto che in questi anni scrive molte delle sue opere e dei suoi studi di Storia Culturale e Politica relativi all’America Latina, infatti: “convivió con el mundo intelectual uruguayo, descubriendo, redescubriendo América Latina”¹⁹(COELHO, 2003, p. 16). Lo stesso Ribeiro afferma che in

¹⁸ È proprio in questi anni che scrive il suo primo romanzo, *Maira* (1976), divenuto poi un successo confermato dalle tante traduzioni che sono state fatte nel sistema culturale europeo (Italia, Germania, Francia, Spagna, Portogallo, Inghilterra), ma anche nei paesi dell’est, come in Polonia e Ungheria, oltre che Stati Uniti ed Israele (si veda la tabella 3.1).

¹⁹ “Ha convissuto con il mondo intellettuale uruguaiano, scoprendo e riscoprendo l’America Latina”.

esilio si riconosce “latinoamericano”²⁰, oltre che brasiliano, affermando: “no Uruguai me fiz um brasileiro mais consciente e aprendi a ser latino-americano”²¹ (RIBEIRO, 1990a, p. 136).

Non solo Darcy Ribeiro in questi anni collabora con gli intellettuali e forze politiche latinoamericane, ma anche viene a contatto con le produzioni letterarie di autori di questi paesi, che influenzeranno ed emergeranno poi nei suoi romanzi.

In Uruguay, Ribeiro entra in contatto con diversi intellettuali, ma forse il più significativo è quello con il critico uruguayano Ángel Rama. Tanto è vero che Rama rappresenta uno dei massimi interlocutori di Ribeiro e, in uno dei suoi testi, l'autore uruguayano afferma che molte delle opere del brasiliano non sarebbero state possibili senza l'esilio. Infatti Rama scrive:

Pienso que un libro imaginativo y talentoso como *Las Américas y la civilización* de Darcy Ribeiro hubiera sido imposible sin estos largos años de exilio que le permitieron recorrer y vivir por años en diversos países y zonas del continente²² (RAMA, 1978, p. 101).

²⁰ “Darcy un día me dijo que él se había hecho latinoamericano en el Uruguay, cuando vino aquí al exilio, porque él en Brasil era brasileño. Brasil estaba dentro de América Latina, pero como Brasil es tan grande, América Latina lo rodeaba pero no era su punto de atención. En cambio, cuando vino a Montevideo, se dio cuenta que América Latina existía, que era muy interesante y que tenía que relacionarse. De ahí en adelante fue un latinoamericano ejemplar en todo sentido” (CARLEVARO, in COELHO, 2003, p. 153).

“Darcy un giorno mi ha detto che lui si era fatto latinoamericano in Uruguay, quando è venuto qui in esilio, perché lui in Brasile era brasiliano. Il Brasile stava dentro l'America Latina, però visto che il Brasile è così grande, l'America Latina lo circondava però non era il suo punto focale. Invece, quando è venuto a Montevideo, si è reso conto che l'America Latina esisteva, che era molto interessante e che doveva confrontarsi con questa. Così in avanti è stato un latinoamericano esemplare in ogni senso”.

²¹ “In Uruguay sono diventato un brasiliano più cosciente e ho imparato ad essere latinoamericano”.

²² “Penso che un libero immaginativo e di talento come *Le Americhe e la Civiltà* di Darcy Ribeiro sarebbe stato impossibile senza questi lunghi anni di esilio che gli hanno permesso ricorrere e vivere per anni in diversi paesi e zone del continente”.

Lo stesso viene affermato anche dalla brasiliana Haydée Ribeiro Coelho, studiosa di Ribeiro, la quale informa che,

é importante salientar que o terceiro fascículo da *Enciclopedia Uruguaya*, intitulado “La España de la conquista”, foi incorporado ao livro *As Américas e a civilização* e, sob a perspectiva da gestação da memória e da teoria cultural, esclarece o caminho teórico em construção, realizado no exílio pelo escritor brasileiro. O fascículo da *Enciclopedia* foi publicado em junho del 1968 e a primeira edição de *As Américas e a civilização* aparece em 1969, em três volumes editados na Argentina²³ (COELHO, 2002, p. 219).

Molto probabilmente, a partire dagli anni dell'esilio in cui Ribeiro collabora attivamente sia nel mondo intellettuale dei diversi paesi dell'America Latina con la partecipazione a varie riviste, sia nel mondo politico, in particolare attraverso il suo stretto contatto con Salvador Allende e le varie collaborazioni politiche con le università, si diffonde un'immagine di Ribeiro soprattutto come politico, coinvolto in movimenti principalmente di sinistra e legati all'America Latina. Inoltre, il fatto che l'intellettuale brasiliano fosse un fervente militante di sinistra e sostenitore del governo cubano di Fidel Castro, aumentava l'interesse per le sue opere e idee da parte di quel contesto culturale, storico-sociologico dei paesi caratterizzati dai movimenti del Sessantotto: dunque Stati Uniti e Europa, dove sono cominciati i movimenti di protesta e rivoluzionari che guardavano a realtà del cosiddetto “Terzo Mondo”, in cui intravedevano gli spunti per un nuovo cammino. Questo appariva il contesto anche del sistema culturale italiano degli anni in cui comincia a circolare Darcy Ribeiro e la sua opera.

²³ “È importante distaccare che il terzo fascicolo della *Enciclopedia Uruguiana*, intitolata “La Spagna della conquista”, è stata incorporata al libro *Le Americhe e la Civiltà* e, sotto la prospettiva della gestazione della memoria e della teoria culturale, chiarisce il cammino teorico in costruzione, realizzato in esilio dallo scrittore brasiliano. Il fascicolo dell'*Enciclopedia* è stata pubblicata in giugno del 1968 e la prima edizione di *Le Americhe e la Civiltà* appare nel 1969, in tre volumi pubblicati in Argentina”.

1.2. Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano

L'entrata di Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano corrisponde all'anno 1973, data in cui vengono pubblicate le prime opere, ossia due dei suoi saggi antropologici: *Il processo civilizzatore* (Milano: Feltrinelli, 1973) e *In difesa delle civiltà-indios* (Milano: Jaca Book, 1973). A partire da questo momento altre sette opere dell'Autore saranno pubblicate in Italia durante un periodo che va dalla data²⁴ in cui appaiono le prime traduzioni fino al 1990, quando esce la riedizione di *In difesa delle civiltà-indios* con un nuovo titolo, *Frontiere indigene della civiltà* (Milano: Jaca Book, 1990), e al 2007, quando è pubblicato *Brasile. L'epopea di un popolo-nazione* (Cagliari: Fabula Editore, 2007).

In Italia, l'anno del 1973, secondo la periodizzazione fatta dagli storici Flores e De Bernardi, corrisponde a una data simbolo, perché è considerata il momento conclusivo degli anni Sessanta e l'inizio in cui i movimenti collettivi diventano sempre più politicizzati.

Il contesto storico del sistema culturale italiano in cui appaiono le prime traduzioni di Ribeiro, è quello del Sessantotto, epoca in cui avviene un cambiamento radicale della società, in seguito al "miracolo italiano", che porta ad un processo di modernizzazione e industrializzazione del paese. Alcuni studiosi affermano che quest'epoca di benessere e di creazione di una classe media più ampia, era iniziata già nel 1958 continuando fino al 1973, considerato l'anno di chiusura degli anni Sessanta (FLORES; DE BERNARDI, 1998, p. 122). Sono gli anni in cui in Italia si assiste ad una trasformazione della società dal punto di vista sociale e morale, che influenza i valori comuni e porta alla nascita di movimenti collettivi e politicizzati, i quali conducono a lotte sociali, per esempio, contro le pratiche ingiuste sul lavoro o le differenze sociali. Tanto che vi è una ribellione diffusa "contro la società del benessere, l'equilibrio geopolitico dominato dal terrore atomico e l'oppressione dei popoli da parte dell'imperialismo" (FLORES; DE BERNARDI, 1998, p. 191).

Nonostante la particolarità del contesto storico del sistema culturale italiano, questo si inserisce in quello europeo e statunitense, che presentano un'epoca storica con caratteristiche comuni, laddove avvengono trasformazioni socio-culturali, morali ed economiche in

²⁴ Sono qui considerate le date concrete di pubblicazione e di stampa.

seguito agli anni della “Rivoluzione Culturale”²⁵, che vede le nuove generazioni e i movimenti popolari impegnati in proteste e lotte. Dunque, gli anni Sessanta, in particolare il Sessantotto, appaiono come un’epoca di svolta e di cambiamento per il mondo occidentale, tanto che il 1968 è considerato lo spartiacque fra la fine di un’epoca e l’inizio di una nuova, caratterizzata da trasformazioni, ribellioni che portano a guardare la cultura e gli studi di intellettuali dell’allora, così chiamato, “Terzo Mondo”.

Non è un caso quindi che il mondo accademico e intellettuale cominci ad interessarsi ad un autore come Darcy Ribeiro e alle sue teorie, militante comunista e impegnato politicamente in questioni sociali, e proveniente dal sistema culturale latinoamericano. Questo lo si può leggere anche nella prefazione all’edizione nordamericana (1968) di *Il processo civilizzatore*, scritta da Betty J. Meggers, traduttrice dell’opera per l’edizione in lingua inglese, oltre che nota archeologa degli Stati Uniti, specializzata nelle culture pre-colombiane, in particolare della zona dell’Ecuador e del Brasile. Il testo viene riportato nell’edizione italiana, che corrisponde al primo libro tradotto nel sistema culturale italiano.

Qui, la Meggers spiega l’utilità e l’attualità dell’opera, contestualizzandola all’interno dell’epoca storica e sociale in cui questa viene pubblicata, corrispondente agli anni delle rivoluzioni culturali e proteste del Sessantotto. Secondo la Meggers, attraverso la prospettiva proposta da Ribeiro nel suo libro, si può comprendere il periodo storico del Sessantotto, perché “the author of this essay represents the anthropology evolutionist school and here he offers to us a new analysis of the civilizational process”²⁶ (MEGGERS in RIBEIRO, 1968, p. 23). Oltre all’importanza di Ribeiro come antropologo professionista, questo saggio merita attenzione dato che, per la prima volta, è presentata una teoria sull’evoluzione umana basata, non più su di una prospettiva occidentale ed eurocentrica, ma da una proveniente dal “Terzo Mondo”. Infatti, la Meggers afferma che Darcy Ribeiro,

²⁵ HOBBSAWM, Eric J. “La Rivoluzione Culturale”, pp. 377-404. In: *Il secolo breve. 1914-1991*. Milano: Rizzoli, 1995.

²⁶ “L’autore del presente saggio rappresenta la scuola evolucionista di antropologia e ci offre qui una nuova analisi del ‘processo civilizzatore’” (MEGGERS in RIBEIRO, 1973, p. 16, traduttore non specificato).

it is not a product of our politic or academic tradition. He is a citizen of the so-called 'Third Word' and acting as such takes on the cultural development from a diverse prospective and grasps the meaning which stays hidden to us [...] not only because his professional role suggests him to our attention, but also because, combining other prospectives with our point of view, we can distinguish among truth and distortion reaching, at the end, a realistic understanding of civilizational process²⁷ (MEGGERS *in* RIBEIRO, 1973, p. 23).

Dunque, in quel determinato periodo storico, gli intellettuali del sistema culturale nordamericano, come Betty J. Meggers, dimostravano la necessità di guardare ai sistemi culturali del “Terzo Mondo” e dell’America Latina, dove si intravedevano esempi per un possibile cambiamento. Oltre a ciò, si enfatizza l’utilità, così come l’attualità, dell’opera dell’Autore brasiliano e della teoria da lui proposta.

La spiegazione della Meggers sull’importanza di Ribeiro e della sua teoria sul “processo civilizzatore”, viene confermata in anni più recenti da Walter Mignolo, il quale vede in Darcy Ribeiro l’esplicitazione della *epistemología fronteriza*, affermando che, “esta epistemología fronteriza, que incorpora la civilización a la barbarie a la vez que niega el concepto colonial hegemónico de civilización, es la que encuentro implícita en Darcy Ribeiro”²⁸ (MIGNOLO, 1996, p. 16). Con ciò Mignolo sostiene un’idea che è in linea con la prefazione nordamericana, ossia il fatto che agenti “subalterni” possono proporre trasformazioni culturali e politiche a partire dal racconto delle proprie esperienze, passando ad essere in questo modo agenti attivi. Cosicché si

²⁷ “Non è un prodotto della nostra tradizione politica o accademica. È un cittadino del cosiddetto ‘Terzo Mondo’ e come tale affronta lo sviluppo culturale da una prospettiva diversa e afferra tratti che a noi rimangono occulti [...] non solo perché le sue qualifiche professionali lo raccomandano alla nostra attenzione, ma perché, unicamente combinando altre prospettive con la nostra, potremo distinguere tra verità e deformazione e raggiungere alla fine, una comprensione realistica del processo civilizzatore” (MEGGERS *in* RIBEIRO, 1973, p. 16, traduttore non specificato).

²⁸ “Questa epistemologia, di frontiera, che incorpora la civilizzazione alla barbarie mentre nega il concetto coloniale predominante di civilizzazione, è quella che trovo implicita in Darcy Ribeiro”.

supererebbe la tendenza in cui i soggetti colonizzatori creavano teorie e politiche sui soggetti colonizzati.

Considerando il fatto che un testo viene tradotto dal contesto d'arrivo per motivi, oltre che letterari, anche ideologici e sociali, si spiega in parte il perché le prime traduzioni di Darcy Ribeiro appaiono in quel contesto storico italiano, determinate dall'interesse del sistema culturale italiano per i saggi e le teorie sullo sviluppo disuguale dei paesi dell'America Latina proposte da Ribeiro. Tanto che si osserva che l'autore brasiliano è stato importante negli anni Settanta come saggista e antropologo, in seguito alla circolazione delle opere *Il processo civilizzatore* (1973), la trilogia *Le Americhe e la civiltà* (1975), e poi, il saggio sulla questione indigena, *In difesa delle civiltà-indios* (1973). Già fra gli anni Ottanta e Novanta, l'attenzione verso di lui cambia direzione e comincia a diminuire.

Il contesto storico si lega a quello culturale, in particolare si riflette in quello dell'editoria italiana. Un aspetto che da sempre aveva caratterizzato l'editoria italiana era il suo vincolo peculiare con la politica, tanto che molti dei partiti italiani stingevano rapporti con questa e con i loro intellettuali portando avanti vere e proprie organizzazioni culturali.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, nel panorama rivoluzionario descritto precedentemente, le case editrici italiane volevano interpretare il particolare momento, tanto che aumentò la produzione saggistica che dava attenzione ai problemi politici e ideologici dell'epoca. Cosicché dalla metà degli anni Sessanta, cominciarono ad essere pubblicate molte opere di saggistica sociologica e politica, storica e filosofica, che portavano a riflessioni sulle agitazioni sociali e culturali che stavano avvenendo nell'epoca del Sessantotto, oltre che essere usati come strumenti politici, in particolare dalle piccole case editrici. Anche le maggiori case editrici seguono questa traiettoria, pubblicando quindi opere di tipo saggistico e mostrandosi impegnate politicamente e socialmente, così anche guidate da editori che appaiono veri e propri militanti. Basti pensare a La Feltrinelli²⁹.

²⁹ La casa editrice Feltrinelli (1949) è contraddistinta esattamente da un programma editoriale di cultura e da un'identità marcatamente politica. Infatti, a capo di questa, c'era Giangiacomo Feltrinelli, un editore passionale e militante, fortemente politicizzato e interessato alla politica nazionale e internazionale. La casa è caratterizzata da un catalogo anticonformista, dove si

Bisogna comunque dire che sono questi gli anni in cui l'editoria italiana, oltre a guardare al genere saggistico che trattava delle problematiche riguardanti la particolare epoca storica, cominciava anche ad interessarsi al sistema latinoamericano, a partire soprattutto dalla pubblicazione italiana di *Cento anni di solitudine* (1967), dando inizio all'entrata di una nuova generazione di scrittori provenienti dall'America Latina, laddove si ritrovavano dei contesti da cui prendere spunto letterariamente, oltre che politicamente. Infatti, sia i paesi latinoamericani, sia quelli considerati del "Terzo Mondo", erano visti come luoghi da cui sorgevano nuove proposte, cammini e idee, rappresentando la fonte di una nuova linfa da poter applicare al proprio contesto. Tanto che Tedeschi afferma, "la stessa dimensione universale delle proteste del sessantotto pretendono di disegnare una nuova geografia mondiale, e i giovani protagonisti di quell'anno cercano un luogo lontano sia dal modello sovietico che da quello occidentale" (TEDESCHI, 2006, p. 143). Ciò si ricollega a ciò che viene detto dalla Meggers nella prefazione di *Il processo civilizzatore*, laddove spiega l'attualità di Ribeiro, il quale appare una voce nuova e una nuova prospettiva, che non è né europea né nordamericana.

Però, dopo il 1968 - data simbolo e di spartiacque -, si comincia ad osservare un cambio di prospettiva nel mondo editoriale italiano, che inizia ad interessarsi meno alle proposte narrative provenienti dal continente latinoamericano e guardare soprattutto alla saggistica e a tutte quelle correnti che cercavano soluzioni all'arretratezza e portavano a denunce sociali. Questo filone editoriale viene portato avanti in particolare da Feltrinelli, che dimostrava un forte interesse verso la saggistica, la politica ed esempi che provenissero dai paesi del "Terzo Mondo", fonte di spunti letterari e ideologici, portatori di una narrativa "impegnata" e di sinistra, come è il caso di Darcy Ribeiro e la sua opera *Il processo civilizzatore* (1973), editata nella collana di saggistica "I Fatti e le idee. Saggi e biografie" (1964). O Il Saggiatore³⁰ che pubblica *Il*

incontrano opere di saggistica e letterarie, ma tutte con un significato e un impegno politico e culturale con l'obiettivo di cambiare le cose.

³⁰ Mentre Il Saggiatore (1958), il cui editore era Alberto Mondadori, noto intellettuale-impreditore, il quale ha sempre dimostrato un'equilibrio fra impegno e politica, volendo creare un'editoria attenta in particolare agli impulsi letterari e culturali dei nuovi fenomeni letterari e filosofici più che ai problemi politici, sociali e ideologici dell'epoca contemporanea, tanto è vero che operava sotto l'egemonia culturale del partito Comunista Italiano, facendo circolare libri

dilemma dell'America Latina (1976) nella collana “Biblioteca di scienze dell'uomo”, inclusa in quella centrale del catalogo della casa editrice, ossia “La Cultura”³¹. Per di più, si guarda anche alle opere sulla questione indigena dei popoli del Centro e Sud America. Con ciò si spiegherebbe anche la pubblicazione di *In difesa delle civiltà-indios* nel 1973 da parte della Jaca Book di Milano³².

Negli anni Settanta, si osserva quindi che le principali case editrici, come Feltrinelli, Einaudi, Il Saggiatore, pubblicano nelle loro collane opere di saggistica militante e spesso di taglio giornalistico, infatti,

Gli autori maggiormente presenti nei cataloghi italiani sono i sociologi e gli economisti legati alla teoria della dipendenza: André Gunders Frank, Antonio Cardoso, Celso Furtado, Gino Germani, Régis Debray, fino ad arrivare ad un antropologo come Darcy Ribeiro o a pedagogisti come Paulo Freire e Ivan Illich (TEDESCHI, 2006, p. 224).

Dunque, l'America Latina diventa centrale per l'editoria italiana, per i gruppi intellettuali e culturali, tendenza iniziata con l'esempio di Cuba³³, guardando a personaggi mitici come Che Guevara, che portavano all'idea della “rivoluzione possibile”.

per la scuola. Infatti, sia la casa editrice e il suo editore sia il suo editore, sin dall'inizio hanno dimostrato di impegnarsi politicamente e socialmente, volendo “sprovincializzare e laicizzare la nostra cultura, facendola partecipe di una più vasta e controllata circolazione delle idee, degli studi e dei risultati di altre culture” (TRANFAGLIA; VITTORIA, 2007, p. 454). Dunque, diversamente dalla Feltrinelli la quale rappresenta la casa editrice guida dell'estrema sinistra italiana, Il Saggiatore, nonostante fosse legata alla nuova sinistra italiana, appare una casa editrice della sinistra moderata, impegnata culturalmente più che politicamente.

³¹ Collana fondata nel 1959, diretta e curata da G. Debenedetti.

³² Nata nel 1966, la Jaca Book è una casa editrice cattolica che pubblica opere sulla riflessione, sulle proposte e sul dibattito teologico. Dà infatti attenzione a tutte le tematiche legate al Concilio, ma anche dimostra un interesse ai problemi culturali, economici e politici internazionali riguardanti soprattutto il “Terzo Mondo” (FERRETTI, 2004, p. 169).

³³ La Rivoluzione Cubana e la figura di Fidel Castro è di grande interesse per l'editore Giangiacomo Feltrinelli, il quale porta avanti un progetto di pubblicazione della biografia di Fidel Castro, iniziando così i vari contatti. Ma

Però, con il sistemarsi della situazione politica nazionale e internazionale, diminuisce l'interesse a tali tematiche, al genere saggistico che le trattava, e alle opere provenienti dall'America Latina, chiudendo così questo capitolo editoriale italiano. Con la fine degli anni Settanta, inizia una nuova fase in Italia: si comincia a pubblicare soprattutto per un pubblico di massa, offrendo opere già presenti nei cataloghi ma in edizioni tascabili, per poter conquistare un pubblico sempre maggiore.

Per quanto riguarda invece la diminuzione d'interesse verso l'America Latina, ciò dipende in gran misura dalla fine dell'“utopia latinoamericana”. Se inizialmente l'intero subcontinente americano era il simbolo di una rivoluzione possibile, comincia a delinarsi una realtà latinoamericana diversa da quella che si immaginava. Tanto che arrivano le notizie di dittature durissime che portano alla scomparsa di molte persone e a repressioni violente. A ciò, si vengono a sommare gli anni difficili e tragici dell'Italia, gli “Anni di Piombo”, caratterizzati dai frequenti atti di terrorismo che provocano un alto numero di morti e feriti, sconvolgendo l'Italia e l'opinione pubblica.

Considerando il panorama delle pubblicazioni nel sistema culturale italiano, si può spiegare il perché del cambio di direzione a proposito delle traduzioni delle opere di Ribeiro, così anche il fatto che l'interesse per l'intellettuale brasiliano cominci negli anni ad affievolirsi. Infatti, le prime traduzioni italiane delle opere ribeiriane corrispondono ai suoi saggi (*Il processo civilizzatore; In difesa delle civiltà indios; Le Americhe e la civiltà; Il dilemma dell'America Latina*), i quali entrano negli anni a cavallo fra l'epoca di interesse per la saggistica proveniente dall'America Latina e il momento in cui il mito latinoamericano comincia a sfumare. Ciò, forse, spiega il motivo per cui le prime opere avessero suscitato tanto successo, per poi invece diminuire. Inoltre, le tematiche trattate dai saggi di Ribeiro presentano argomenti che, negli anni successivi alla loro pubblicazione, non avevano più significato come prima, presentandosi in parte

l'obiettivo iniziale comincia un po' alla volta a scemare, portando l'editore a interessarsi più alla politica e all'idea di “rivoluzione” invece che all'opera. È in questi anni che comincia a formarsi un'idea di politica per Feltrinelli basata sulla guerriglia, lotta politica e anche militare, vedendolo diventare “sempre meno editore, sempre più personaggio politico” (FELTRINELLI, 2007, p. 329).

anacronistiche e inattuali, rendendo comprensibile anche il perché non siano state pubblicate più volte³⁴.

Dopo il decennio degli anni Settanta, passando agli anni Ottanta, l'editoria italiana ricomincia a mostrare un maggior interesse verso i romanzi dai caratteri esotici che parlano di luoghi lontani, in particolare riguardanti il Nuovo Continente e pubblicati soprattutto da Feltrinelli ed Einaudi. Questa tendenza appare in linea con la comparsa della letteratura postmoderna tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Anche in Italia, in seguito alla crisi del marxismo, si profila la letteratura postmoderna come ritorno alla narratività e a un maggior successo del romanzo. Cosicché, con il nuovo decennio,

verranno allora salvati i caratteri del fantastico, dell'esotico, della "passione", della generosità degli uomini, delle donne e della natura, mentre le questioni problematiche, il parallelismo con il Vecchio Continente, le contraddizioni saranno messe da parte, inservibili in una dimensione globale dell'industria culturale (TEDESCHI, 2006, p. 298).

Non è quindi un caso che i romanzi di Ribeiro vengano tradotti e pubblicati in Italia alla fine degli anni Settanta (*Maira*, Feltrinelli, 1979) e durante il decennio degli anni Ottanta (*Il mulo*, Feltrinelli, 1981; e *Utopia selvaggia*, Einaudi, 1987). Bisogna dire che queste due case editrici, - la Feltrinelli a sinistra del PCI (Partito Comunista Italiano), mentre l'Einaudi, impegnata culturalmente ma non affiancando il PCI -, passano anch'esse per una rottura epistemologica riflettendo il nuovo percorso letterario, ossia aprendosi al postmodernismo. Infatti la Feltrinelli, la quale pubblica *Maira* e *Il mulo*, mette in circolazione nel 1980 *Altri libertini* di Tondelli, dove Amsterdam appare la patria sognata, e nel 1983 il testo teorico *Il pensiero debole* di Vattimo e

³⁴ Quanto al fatto che esistono uniche edizioni, può dipendere dal carattere elitario e non di facile fruizione dei testi ribeiriani. Tanto che, anche i giornali italiani che hanno trattato dell'autore brasiliano, sono quotidiani o riviste, in particolare di sinistra, dal pubblico specializzato e di nicchia, che non raggiungono un elevato numero di lettori. Oltre a ciò, tale situazione può essere anche relazionata alla situazione caratterizzante l'Italia e denunciata più volte da editori e giornalisti, ossia il fatto che nel sistema culturale italiano si traduce, ma si legge poco (VIGINI, 1990, p. 126; GAMBARO, 2001, p. 15).

Rovatti. Invece l'Einaudi, che pubblica *Utopia selvaggia*, divulga *Treno di panna* di Andrea DeCarlo nel 1981, libro su Los Angeles, e a partire da questa pubblicazione apre spazio al suo catalogo a tutta una generazione di scrittori di romanzi postmoderni.

Ciononostante, nel 1990, esce la riedizione del saggio antropologico pubblicato di nuovo dalla Jaca Book di Milano, *Os índios e a civilização*. Si spiega la sua ripubblicazione vista l'attualità del tema trattato, ossia la questione indigena e il rischio della scomparsa dei gruppi indigeni, in seguito all'avanzare della civiltà. Sul retro della copertina, si può trovare un breve testo, simile ad una nota editoriale, laddove si legge:

La Jaca Book pubblicava questo classico della ricerca antropologica all'inizio degli anni Settanta, quando ancora l'opinione pubblica non aveva puntato la sua attenzione sulle foreste amazzoniche e sui loro abitanti. Oggi più che mai il lavoro di Darcy Ribeiro può aprire le porte ad un interesse più completo, di quanto normalmente gli strumenti a nostra disposizione ci suscitino, verso quel complesso fenomeno che è la relazione tra una società nazionale avanzante e popolazioni che hanno una propria identità da mantenere e sviluppare (RIBEIRO, 1990, retro di copertina).

Si sottolinea dunque, l'attualità dell'argomento trattato. L'interesse negli anni Novanta per l'opera viene ulteriormente spiegato nell'introduzione al libro, scritta da Viviano Domenici, giornalista del noto quotidiano italiano, *Corriere della sera*, oltre che antropologo e paleontologo, il quale scrive:

la ricerca di Darcy Ribeiro non solo è drammaticamente attuale, ma proprio il fatto che venne svolta alla fine degli anni Sessanta (la prima edizione è del 1971) ne accresce l'interesse e ne fa un documento prezioso perché dimostra quanto i problemi di oggi fossero stati lucidamente avvertiti e interpretati dall'autore più di vent'anni fa (RIBEIRO, 1990, p. 1).

Continua affermando l'importanza di quest'opera per sensibilizzare l'opinione pubblica rispetto alla questione ecologica dell'Amazzonia e a quella umana, riguardante gli indios. Inoltre,

valorizza il saggio per il fatto che descrive una problematica che può essere estesa a diverse realtà, infatti, “questo è quello che si avverte ogni volta che ci troviamo faccia a faccia con un indio dell’Amazzonia, un aborigeno dell’Australia o un boscimano del Kalahari” (RIBEIRO, 1990, p. 5).

Si deve sottolineare il coinvolgimento per la realtà indigena da parte del sistema culturale italiano, problematica che viene affrontata in diversi ambiti, portando anche alla fondazione di centri e istituti che si occupano di tale tematica. Basti pensare al Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”³⁵, fondato nel 1977 a Perugia, dove diversi intellettuali si occupano delle culture del continente americano.

Inoltre, fra settembre 1983 e gennaio 1984, viene organizzata una mostra, “Índios del Brasile”, inaugurata da Darcy Ribeiro (Cf. COELHO, 1997, p. 107) e realizzata nella Curia del Senato nel Forum Romano, resa possibile dall’unione delle istituzioni brasiliane ed italiane, che porta alla creazione di due opere: *A Itália e o Brasil indígena. L’Italia ed il Brasile indigeno* (1983), un insieme di scritti di Berta G. Ribeiro; Carlos Araújo Moreira Neto; Eduardo Hoonart; Valeria Petrucci; e *Índios del Brasile. Culture che scompaiono* (1983). Grazie a questa mostra e alle opere che ne sono derivate, si vuole far intravedere il legame esistente fra i due paesi, iniziato con i missionari italiani che per primi avevano cominciato a dar vita ad un’etnografia indigena del Brasile. Infatti nella presentazione al libro, Roberto Marinho spiega un altro dei motivi della collaborazione fra Italia e Brasile:

O artigo, bem como a mostra têm por objetivo oferecer ao público uma visão global dos modos de vida e dos problemas de sobrevivência que enfrentam - ontem, como hoje - as populações indígenas do Brasil. E mostrar, que apesar de todas as vicissitudes que sofreram, conservam a alegria de viver e a alegria de criar. Para o público brasileiro, este livro representa uma janela aberta para o “Brasil indígena na Itália”. E para o público italiano, um chamamento para que venha conhecer a terra e a gente que Vespúcio viu em

³⁵ In: <http://www.amerindiano.org/> Ultimo accesso: 08/06/2015.

1501 ³⁶ (MARINHO in AA.VV., 1983, presentazione).

L'interesse per le civiltà indigene appare evidente nel panorama italiano, sebbene l'attenzione italiana per la questione indigena fosse soprattutto di una parte della ricerca più "militante", che vedeva nella visione di progressiva "distruzione" dell'identità indigena uno specchio delle preoccupazioni della controcultura occidentale e italiana degli anni Settanta. Per questo vi era un'attenzione per il lavoro di Darcy Ribeiro in particolare legato alle sue conoscenze etnologiche, che però non ebbe un grande seguito, molto probabilmente per il fatto che l'interessamento della ricerca italiana verso le popolazioni amerindie proponeva temi e discussioni che non trovavano un ritorno nella discussione italiana, la quale osservava maggiormente il cambiamento sociale nell'ottica delle trasformazioni del mondo rurale italiano.

Fin qui si è cercato di delineare i motivi dell'entrata di Ribeiro, prima, nel periodo che va dagli anni Settanta agli anni Ottanta, per poi riapparire nel 1990, con la riedizione del trattato saggistico sugli indios. Infine, nel 2007, esce in Italia la traduzione dell'ultima opera di Ribeiro, *Brasile. L'epopea di un popolo-nazione*, (Cagliari: Fabula Editore, 2007), circa dieci anni dopo dall'uscita dell'edizione brasiliana, *O povo brasileiro* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995). È probabile che la pubblicazione di questa dipenda dal fatto che il sistema culturale brasiliano cominciasse ad occupare un luogo sempre più definito nel sistema culturale italiano, oltre che negli altri sistemi centrali. Tanto che si può leggere nella nota di edizione,

Saggio antropologico di notorietà mondiale. Ribeiro ripercorre le tappe della gestazione d'una nazione, dallo scontro tra le etnie indigene e i conquistatori europei sino all'affermarsi della identità nazionale e alle prospettive future della

³⁶ L'articolo, così come la mostra ha per obiettivo offrire al pubblico una visione globale dei modi di vita e dei problemi di sopravvivenza che affrontano - ieri, come oggi - le popolazioni indigene del Brasile. E mostrare, che nonostante tutte le vicissitudini che hanno sofferto, conservano l'allegria di vivere e l'allegria di creare. Per il pubblico brasiliano, questo libro rappresenta una finestra aperta verso il "Brasile indigena in Italia". E per il pubblico italiano, un richiamo affinché venga a conoscere la terra e la gente che Vespucci vide nel 1501.

"terza Roma". Un'opera che propone una lettura della storia brasiliana sul versante delle scienze umane, rivelando i meccanismi antropologici e sociologici che ne hanno influenzato lo sviluppo. Indispensabile per ogni lettore di cultura alta, questo libro, stampato in moltissimi paesi (Usa, Gran Bretagna, Francia, Germania, tra gli altri), forse per la forza dirompente dei suoi argomenti, ferocemente critici verso le responsabilità degli stati coloniali europei e della chiesa cattolica, non è stato finora pubblicato in Italia. L'edizione italiana del libro ha ricevuto il riconoscimento della Fundação Biblioteca Nacional, organismo governativo che sostiene la diffusione della cultura brasiliana all'estero³⁷.

Pertanto, vista l'analisi delle traduzioni e pubblicazioni delle opere dell'intellettuale brasiliano, si osserva che Darcy Ribeiro ebbe una ricezione accidentata in Italia, infatti delle sua estesa opera, solo otto sono state tradotte, quasi tutte senza avere ulteriori ristampe, fra le quali una traduzione non è stata poi pubblicata - si tratta del romanzo *Migo* -. Inoltre quello che si evidenzia dalle pubblicazioni italiane, è il fatto che le opere tradotte si possono dividere in due gruppi: i saggi antropologici che fanno parte degli Studi di Antropologia della Civiltà e i romanzi. Del primo gruppo, sono sei le opere che compongono la serie di studi: *O processo civilizatório* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968) tradotto in Italia solo nel 1973 da Feltrinelli, esattamente dopo cinque anni dalla sua uscita in Brasile e dalla prima traduzione fatta negli Stati Uniti dalla casa editrice Smithsonian Institution Press, nello stesso anno in cui era uscita in Brasile. Importante il fatto che nell'edizione italiana viene riportata la prefazione dell'edizione nordamericana scritta dalla sua traduttrice, Betty J. Meggers, nello stesso anno della pubblicazione dell'edizione brasiliana del 1968. Segue *As Américas e a civilização* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969), tradotto in Italia dalla Einaudi nel 1975; *Os índios e a civilização* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970) tradotto e pubblicato in Italia dalla Jaca Book nel 1973, essendo rieditato poi nel 1990 sotto un nuovo titolo; *O dilema da América Latina* (Ciudad del México: Siglo XXI Editores,

³⁷ In: <http://www.fabulaeditore.com/collana-orixas/14-collana-orixas/22-brasiledribeiro.html> Ultimo accesso 08/06/2015.

1971), tradotto nel 1976 in Italia dalla casa editrice Il Saggiatore; *Os brasileiros: teoria do Brasil* (Montevideo: Arca Editorial, 1969), appare l'unico saggio della serie di Studi di Antropologia della Civilizzazione che non è stato tradotto in Italia; e, infine, *O povo brasileiro* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995), pubblicato nel 2007 da una piccola casa editrice di Cagliari, la Fabula Editore.

Il secondo gruppo, ossia i romanzi, ne comprende quattro: *Maira* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976), pubblicato in Italia dopo tre anni dalla sua uscita, dalla casa editrice Feltrinelli e poi rieditato nel 1989. *O mulo* (Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981) editato in italiano sempre da Feltrinelli nel 1983; *Utopia selvagem* (Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982) arriva in Italia nel 1987 grazie alla traduzione pubblicata da Einaudi; e, per finire, *Migo* (Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988), tradotto in italiano da Daniela Ferioli nel 1991 per Einaudi ma mai pubblicato (il motivo è sconosciuto). I romanzi sono stati tradotti dalla stessa traduttrice, mentre i saggi hanno avuto diversi traduttori: Franco Realini³⁸, Mirella Malfatti³⁹, - entrambi traduttori di unsaggio antropologico -, e Alberto Pescetto⁴⁰, traduttore di due saggi, *Il processo civilizzatore* e *Le Americhe e le civiltà*.

³⁸ Su Franco Realini non sono state trovate alcune notizie, tanto che nemmeno la casa editrice Jaca Book, la quale aveva pubblicato il saggio di Ribeiro, *In difesa delle civiltà-indios*, tradotto da Realini, non aveva nessun recapito e/o informazioni su di lui.

³⁹ Purtroppo, dopo un breve contatto telefonico con Mirella Malfatti, non ho più ricevuto sue notizie.

Dalle brevi notizie che mi diede, lei era stata indicata a tradurre l'opera di Ribeiro dal marito, professore e ricercatore di Antropologia specializzato in America Latina. I due coniugi conoscevano personalmente Darcy Ribeiro.

⁴⁰ Le informazioni raccolte su Alberto Pescetto mi sono state date dall'unico nipote, Federico Pescetto, il quale, grazie al poco materiale rimasto sulla vita e opera dello zio, l'ha riunito in un suo scritto.

Alberto Pescetto (Valparaiso, 1911 - 1981), nato a Valparaiso da famiglia italiana di origine nobile - di Savona -, dopo aver passato l'infanzia in Cile, si trasferisce in Italia con la famiglia, a Savona, dove qui compie i suoi studi, ottenendo due lauree, una in Giurisprudenza e l'altra in Lettere, ma poi non segue nessuna carriera.

Appare come una figura singolare, al quale gli erano stati dati molti appellativi: "leone dei salotti", "pistolero della parola", "giullare della nobiltà", "pazzo di Guanabara".

Da sempre aveva frequentato molte personalità letterarie italiane, europee e latinoamericane, dovuto al fatto che aveva vissuto in diversi paesi e ciò si lega anche al fatto che conoscesse dodici lingue, di cui sei parlate perfettamente. Inizialmente va in Spagna, a Siviglia, ad insegnare italiano all'università, per poi trasferirsi in Brasile, dove, oltre a dare lezioni di italiano a Belo Horizonte, stringe amicizia con Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre, oltre che con Giuseppe Ungaretti, che si trovava in quegli anni a San Paolo. Fu chiamato ad insegnare anche in università del Centro-America e negli Stati Uniti. Dopo l'esperienza come insegnante che durò dal 1947 al 1951, cominciò a lavorare come traduttore e interprete di russo e portoghese presso le Nazioni Unite (entrambe le lingue le apprende da autodidatta). Ma ciò che più amava fare, era viaggiare e frequentare salotti dove diventava il personaggio di spicco con la sua personalità e teatralità. Non a caso veniva chiamato il "Leone dei Salotti" e "Pistolero della Parola".

Oltre alla vita stravagante fatta di divertenti aneddoti, sta di fatto che Alberto Pescetto è stato un noto slavista e, in particolar modo, "uno dei nostri migliori, e allora rarissimi traduttori dal russo" - come scrive l'amico francese Michel David (italianista dell'Università di Grenoble) in "Genova, Città Fantasma" (1995) per *Il Giornale*. Ma, accanto alle note traduzioni dal russo, per le quali è soprattutto ricordato, spiccano anche quelle in lingua portoghese, malgrado alcune critiche. Infatti, a proposito della traduzione di *Le Americhe e le civiltà*, si può leggere una recensione di Manuel Plana, (*L'Unità*, 10 aprile 1975, p. 8). La traduzione fatta da Pescetto viene criticata perché presenti molti errori lessicali, vocaboli inesistenti in italiano o termini tradotti in modo sbagliato, rendendo l'opera inesatta e non sempre comprensibile. Si critica anche il fatto che sono usati vocaboli poco comuni e creati neologismi. Il giornalista aggiunge che "la personalità intellettuale di Ribeiro non meritava certamente una traduzione così 'infelice', sia per la disattenzione della revisione del testo italiano che per la trascuratezza dal punto di vista lessicale" (*L'Unità*, 10 aprile 1975, p. 8). Tali caratteristiche della traduzione "impediscono una lettura distesa di questo pregevole affresco delle civiltà americane" (*L'Unità*, 10 aprile 1975, p. 8).

Ciononostante, bisogna dire che sono state pubblicate esattamente diciassette delle sue traduzioni (lista in Appendice A), che cominciano dagli anni Sessanta e vanno fino ai primi anni Novanta, da parte delle più famose case editrici italiane. Fra gli autori che Pescetto ha tradotto, si osserva che la maggior parte sono di origine slava/russa, mentre solo due appartengono ad un altro sistema, e sono i due brasiliani Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Di entrambi, Pescetto ha tradotto i saggi antropologici/sociologici.

Alberto Pescetto, dalle brevi notizie sulla sua vita e opera, appare quindi come un intellettuale stravagante, ma dalla forte inclinazione alle lettere, che, grazie

Si può dire che le traduzioni italiane delle opere di Ribeiro sono state pubblicate da case editrici di prestigio, impegnate politicamente e culturalmente, oltre che caratterizzate da un progetto editoriale ideologico, politico ed etico preciso. Il fatto che sono state tradotte da case editrici di prestigio, e, per di più, pubblicate in collane storiche e di autorità⁴¹, danno fama all'Autore.

I dati fin qui descritti possono essere visti nella tabella riassuntiva che segue.

Tabella 1 - Le traduzioni italiane di Darcy Ribeiro

Titolo dell'originale	Titolo della traduzione	Traduttore/ Traduttrice	Casa Editrice	Collana	Data di pubblicazione
<i>O processo civilizatório. Etapas da evolução sociocultural</i>	<i>Il processo civilizzatore. Tappe dell'evoluzione socioculturale.</i>	Alberto Pescetto	Feltrinelli	I fatti e le idee. Saggi e biografie.	1973

alla sua conoscenza delle lingue, lo porta a diventare un noto traduttore durante il Novecento Italiano.

⁴¹ Basti pensare a: "I fatti e le idee. Saggi e Biografie" e "I Narratori Feltrinelli" della casa milanese Feltrinelli. Oppure, la "Piccola Biblioteca Einaudi" (1960), che nonostante sia una collana tascabile, è nota per il ricco catalogo che la contraddistingue. Infatti, questa collana la "PBE", continua ad essere una serie economica, ma considerata "la 'grande' collana universale tascabile di saggistica, miniera per tutti gli studenti" (EINAUDI in CESARI, 2007, p. 110). Sebbene edizione tascabile, è caratterizzata da copertine belle e pulite, edizioni raffinate dove regna un equilibrio fra testo e illustrazione, essendo questo un tratto tipicamente einaudiano.

Titolo dell'originale	Titolo della traduzione	Traduttore/Traduttrice	Casa Editrice	Collana	Data di pubblicazione
<i>Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno</i>	<i>In difesa delle civiltà indios</i>	Franco Realini	Jaca Book	L'occidente a confronto	1973 (I)
	<i>Frontiere indigene della civiltà. Gli indios del Brasile fino agli anni '60</i>	Franco Realini	Jaca Book	Antropo-Etno	1990 (II)
<i>As Américas e a Civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos</i>	<i>Le Americhe e la civiltà. Formazione e sviluppo ineguale dei popoli americani</i>	Alberto Pescetto	Einaudi	Piccola Biblioteca Einaudi	1975

Titolo dell'originale	Titolo della traduzione	Traduttore/Traduttrice	Casa Editrice	Collana	Data di pubblicazione
<i>O dilema da América Latina. Estruturas de poder e forças insurgentes</i>	<i>Il dilemma dell'America Latina. Strutture di potere e forze insorgenti</i>	Mirella Malfatti	Il Saggiatore	Biblioteca di scienze dell'uomo	1976
<i>O povo brasileiro. A forma e o sentido do Brasil.</i>	<i>Brasile. L'epopea di un popolo - nazione</i>	Guia Boni	Fabula Editore	Orixás	2007
<i>Maira</i>	<i>Maira</i>	Daniela Ferioli	Feltrinelli	I Narratori di Feltrinelli. Collana di grandi autori moderni di tutto il mondo 285	1979 (I) 1989 (II)

Titolo dell'originale	Titolo della traduzione	Traduttore/Traduttrice	Casa Editrice	Collana	Data di pubblicazione
<i>O mulo</i>	<i>Il mulo</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	I Narratori di Feltrinelli. Collana di grandi autori moderni di tutto il mondo 286	1983
<i>Utopia selvagem</i>	<i>Utopia selvaggia. Rimpianto dell'innocenza perduta. Una fiaba.</i>	Daniela Ferioli	Einaudi	Supercoralli	1987

Per quanto riguarda invece le assenze, l'unico saggio della serie di Studi di Antropologia della Civiltà che non è stato tradotto è *Os brasileiros: Teoria do Brasil*, pubblicato in Europa dalla Francia (Parigi: Éditions du Cerf, 1970) e dalla Germania (Francoforte: Surkhamp Verlag, 1981), oltre che da altri paesi dell'America Latina. Altre opere dell'Autore tradotte fuori dal Brasile, ma assenti in Italia sono: *A universidade necessária* (Buenos Aires: Galerna, 1967), tradotta in diversi paesi dell'America Latina, laddove in Europa solamente in Portogallo (Lisbona: Estampa, 1975); lo scritto socio-politico, *Sobre o óbvio: ensaios insólitos* (Porto Alegre: LPM, 1979), tradotto da un unico paese europeo, la Germania (Francoforte: Suhrkamp Verlag, 1979).

Per avere una panoramica più completa riguardo alla presenza di Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano, è importante comparare la ricezione che ha avuto l'intellettuale brasiliano negli altri sistemi

culturali europei e in quello nordamericano, che sono interconnessi a quello italiano.

Già a partire dai dati sulle assenze delle traduzioni delle opere di Ribeiro nel sistema italiano, si nota che la Germania in primo luogo, seguita poi dalla Francia⁴², ha portato alla traduzione di opere non presenti in Italia.

Si può osservare la ricezione delle opere di Ribeiro nei diversi sistemi europei e in quello nordamericano, riassunta nelle tabelle a seguire⁴³.

Tabelle 2 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani delle opere che compongono gli Studi di Antropologia della Civiltà di Darcy Ribeiro.

Tabella 2.1. - *O processo civilizatório. Etapas da evolução sócio-cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

Stati Uniti	Washington	Trad. e pref. Betty J. Meggers	Smithsonian Institute Press	1968
Stati Uniti	New York	(Informazione non incontrata)	Harper & Row	1971
Germania	Francoforte	Trad. e epilogo Heins R. Sonntag	Suhrkamp Verlag	1971/1988

⁴² Bisogna inoltre sottolineare il ruolo di prestigio occupato dalla Francia, che era vista come il polo culturale e mediatore per la divulgazione di traduzioni.

⁴³ I dati delle traduzioni delle opere di Ribeiro sono stati raccolti dal site dell'Unesco: Index Translationum. Disponibile in: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. accesso Ultimo accesso 08/06/2015.

Oltre al site dell'UNESCO, si è utilizzata anche la biobibliografia presente nel sito della FUNDAR. Disponibile in: <http://www.fundar.org.br/> Ultimo accesso 08/06/2015. Ed anche la 15.ed. di *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Bisogna dire che l'Index Translationum non appare del tutto aggiornato, per cui i dati incontrati sono stati paragonati con quelli della FUNDAR e con alcune bibliografie che si trovano nei libri di Darcy Ribeiro.

Italia	Milano	Trad. Alberto Pescetto	Feltrinelli	1973
Portogallo	Lisbona	(Informazione non incontrata)	CLB	1976

Tabella 2.2. - *As Américas e a civilização. Processo de formação e causa do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969).

Stati Uniti	New York	Trad. Linton Lomas Barrett e Marie McDavid Barret	E. P. Dutton	1971/1986
Italia	Torino	Trad. Alberto Pescetto	Giulio Einaudi	1975
Germania	Francoforte	Trad. e epilogo Manfred Wöhlcke	Suhrkamp Verlag	1985

Tabella 2.3. - *Os brasileiros. Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1972 (Montevideo: Arca Editorial, 1969).

Francia	Parigi	Les Éditions du Ceri		1970
Germania	Francoforte	Suhrkamp Verlag		1981

Tabella 2.4. - *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970.

Italia	Milano	Trad. Franco Realini	Jaca Book	1973/1990
Francia	Parigi	Trad. Christiane Bricot D'Ans, presentazione André Marcel D'Ans, prefazione	Union Générale d'Édition	1978

		Robert Jaulin		
Spagna	(Informazione non incontrata)	(Informazione non incontrata)	(Informazione non incontrata)	(Informazione non incontrata)

Tabella 2.5. - *O dilema da América Latina. Estruturas de poder e forças insurgentes*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978 (Ciudad del México: Siglo XXI, 1971).

Italia	Milano	Trad. Mirella Malfatti	Il Saggiatore	1976
---------------	---------------	-------------------------------	----------------------	-------------

Tabella 2.6. - *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Italia	Cagliari	Trad. Guia Boni	Fabula Editora	2007
---------------	-----------------	------------------------	-----------------------	-------------

Tabella 3 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani dei romanzi di Darcy Ribeiro.

Tabella 3.1. - *Maira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976.

<i>Maira</i>	Italia	Trad. Daniela Ferioli	Milano	Feltrinelli	1979/1989
<i>Maira</i>	Germania	Trad. Heidrun Adler	Monaco	Verlag Steinhausen	1980
<i>Maira</i>	Francia	Trad. Alice Raillard	Parigi	Gallimard	1980/1989/1997
<i>Maira</i>	Spagna	Trad. Pablo del Barco	Madrid	Alfaguara	1981
<i>Maira</i>	Germania	Trad. Heidrun Adler	Francoforte	Suhrkamp Verlag	1982/1985/1990/1991

<i>Máira</i>	Portogallo	(Informazione non incontrata)	Lisbona	Dom Quixote	1983
<i>Maira</i>	Polonia	Trad. Helena Czajka	Cracovia	Wydawnictwo Literackie	1983
<i>Maira</i>	Stati Uniti	Trad. E.H. Goodland e Thomas Colchie	New York	Vintage Books	1984
<i>Maira</i>	Inghilterra	Trad. E.H. Goodland e Thomas Colchie	Londra	Pan Books	1985
<i>Maira</i>	Israele	Trad. Miriam Tivon	Tel Aviv	Ma'ariv	1988
<i>Vér és tej</i>	Ungheria	Trad. István Bárczy	Budapest	Európa Könyvkiadó	1989

Tabella 3.2. - *O mulo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

<i>Il mulo</i>	Italia	Trad. Daniela Ferioli	Milano	Feltrinelli	1983
(Informazione non incontrata)	Spagna	Trad. Pablo del Barco	Madrid	Alfaguara	1987
<i>Mulo</i>	Svizzera	Trad. Curt Meyer-Clason	Zurigo	Ammann	1990
(Informazione non incontrata)	Francia	Trad. Alice Raillard	Parigi	Gallimard	1990
<i>Mulo: Roman</i>	Germania	Trad. Curt Meyer-Clason	Francoforte	Büchergilde Gutenberg	1992

Tabella 3.3. - *Utopia selvagem. Saudades da Inocência Perdida*. Rio de Janeiro:

Ed. Nova Fronteira, 1982.

<i>Wildes Utopia: Sehnsucht nach d. verlorenen Unschuld</i>	Germania	Trad. Maralde Meyer Minnemann	Francoforte	Suhrkamp Verlag	1986
<i>Utopia selvaggia</i>	Italia	Trad. Daniela Ferioli	Torino	Giulio Einaudi	1987
(Informazione non incontrata)	Spagna	Trad. Pablo del Barco	Madrid	Alfaguara	1987
<i>Divošská utopie</i>	Cecoslovacc hia	Trad. Pavla Lidmilová	Praga	Odeon	1989
<i>Utopie sauvage: souvenirs de l'innocence perdue</i>	Francia	Trad. Ana Maria de Alencar	Parigi	Gallimard	1990

Tabella 3.4. - *Migo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

<i>Migo</i>	Svizzera	Trad. Curt Meyer-Clason	Zurigo	Ammann	1994
-------------	----------	-------------------------	--------	--------	------

Tabella4 - La ricezione nei sistemi culturali europei e nordamericani di ulteriori opere di Darcy Ribeiro

Tabella 4.1. - *Sobre o óbvio. Ensaio insólitos*. Porto Alegre: LPM, 1979.

Germania	Francoforte	Trad. Manfred Wöhlcke	Suhrkamp Verlag	1980
Spagna	(Informazione non incontrata)	(Informazione non incontrata)	(Informazione non incontrata)	1979

Tabella 4.2. - *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975.

Stati Uniti	Chicago	<i>Current Anthropology</i> - University of Chicago Press	1970
-------------	---------	---	------

Tabella 4.3. - *Diários índios. Os Urubu-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<i>Carnets indiens: avec les indiens Urubu-Kaapor, Brésil</i>	Francia	Thiériot, Jacques	Parigi	Plon	2002
---	---------	-------------------	--------	------	------

Per quanto riguarda i saggi che fanno parte degli Studi di Antropologia della Civiltà, si nota che, nella maggior parte dei casi, le prime traduzioni sono passate per gli Stati Uniti per poi giungere in Europa. Questo viene notato a proposito di *O processo civilizatório*, che viene tradotto per la prima volta dagli Stati Uniti, nello stesso anno in cui l'opera esce in Brasile (1968), dalla Smithsonian Institution Press, seguita da una seconda edizione statunitense nel 1971, anno in cui appare anche l'edizione tedesca, pubblicata dalla nota casa editrice Suhrkamp, celebre e storico marchio editoriale che rappresenta una garanzia e una forma indiretta di approvazione autoriale. Dopo queste traduzioni, appare quella italiana.

Mentre, a proposito di *As Américas e a civilização*, viene pubblicata in Italia nel 1975, esattamente cinque anni dopo la sua uscita in Brasile e quattro anni più tardi dalla prima traduzione uscita negli Stati Uniti (New York: E.P. Dutton, 1971), laddove l'Italia appare quindi il primo paese a pubblicarla nel sistema europeo.

Quanto a *O dilema da América Latina*, dai dati raccolti dall'Index Translationum, si osserva che quest'opera è stata pubblicata per la prima volta in Messico nel 1971, dalla casa editrice Siglo XXI e solo nel 1978 in Brasile. Visto che la traduzione italiana di questa appare nel 1976, pubblicata dalla casa editrice Il Saggiatore, si è portati a supporre che il saggio *O dilema da América Latina* sia stato tradotto in Italia non a partire dall'edizione in lingua portoghese, ma da quella in spagnolo, visto che la prima edizione brasiliana esce due anni dopo la traduzione italiana. Inoltre, si ipotizza anche che il sistema culturale italiano fosse più in contatto con il sistema dell'America Latina di

lingua spagnola invece che con il Brasile. Questo valeva, molto probabilmente, anche per gli altri paesi del sistema europeo, visto che si osserva un caso simile anche a proposito del saggio *Os brasileiros*, uscito per la prima volta in Brasile nel 1972, ma la prima traduzione presente nel sistema europeo, che si tratta di quella francese, viene pubblicata nel 1970, portando a supporre che sia stata fatta a partire dal testo fonte dell'edizione uruguaiana uscita nel 1969.

Lo stesso vale anche per l'opera *Os índios e a civilização*. Infatti la studiosa Haydée Ribeiro Coelho informa che "*In difesa delle civiltà-indios*. Trad. italiana da versão espanhola de *Os índios e a civilização*" (1997, p. 127). Il saggio tratta, in particolare, sulla situazione degli indios e si osserva che quest'opera non è stata molto tradotta nel sistema europeo, presentando sei riedizioni in Messico, seguite dall'edizione italiana nel 1973, primo paese europeo a tradurla, e pubblicata dalla Jaca Book, per poi essere rieditata nel 1990. Un'unica altra pubblicazione di quest'opera nel sistema culturale europeo avviene in Francia nel 1978.

Quanto ai romanzi, è importante notare che il sistema culturale italiano è stato il primo, all'interno del sistema europeo, a tradurre *Maira e Il mulo*⁴⁴. Mentre *Utopia selvaggia* è stato tradotto in Europa per la prima volta dalla Germania, tanto che l'edizione italiana si rifà a questa (come si vedrà nel secondo capitolo).

Pertanto, da questi dati, si può ipotizzare che il sistema italiano fosse più attento alle proposte letterarie e al genere del romanzo, spiegando così il perché la traduzione di tutti i romanzi di Ribeiro. A fianco a questo, in misura minore, il sistema culturale italiano appare interessato anche alla questione indigena, vista la traduzione italiana del saggio *Os índios e a civilização*, la quale rappresenta la prima traduzione nel contesto europeo, presentando anche una riedizione uscita in anni più recenti.

Mentre, a proposito dei saggi antropologici, questi entrano nel sistema culturale italiano attraverso gli Stati Uniti⁴⁵ e la Francia⁴⁶,

⁴⁴ Si deve dire che, nel 1990, Darcy Ribeiro parteciperà alla Fiera Internazionale del Libro di Francoforte per l'uscita dell'edizione tedesca di *Il mulo* (Zurigo: Ammann, 1990).

⁴⁵ Gli Stati Uniti, come la Francia, appaiono attenti all'antropologia, tanto che sono i primi a tradurre *O processo civilizatório* (addirittura con due edizioni) e *As Américas e a civilização*. Oltre alla pubblicazione dei saggi di antropologia, gli Stati Uniti pubblicano anche il famoso trattato *Configurações histórico-*

fortemente interessata all'antropologia. Non è un caso che i principali antropologi ed etnologi esperti di "brasilianistica" appartenessero al sistema francese, al quale gli italiani guardavano e traevano spunto⁴⁷.

Dunque, considerando le traduzioni delle opere ribeiriane divulgate nel sistema culturale italiano nel periodo storico che va dagli anni Settanta agli inizi dei Novanta, si osserva che la visibilità dell'intellettuale brasiliano è avvenuta su due fronti: l'antropologia, dando distacco all'America Latina e agli indios, e la letteratura. Ciò si riflette sull'immagine di Darcy Ribeiro che si passa nel sistema culturale italiano, come si vedrà a seguire attraverso l'analisi di recensioni e articoli della critica italiana.

1.3. La ricezione critica italiana

L'importanza di Darcy Ribeiro viene riconosciuta dal sistema culturale italiano, confermata, oltre che dalle traduzioni fatte delle sue opere, anche dalle collaborazioni e contatti che mantenne con il mondo accademico e culturale italiano. A questo riguardo, si deve distaccare la partecipazione di Ribeiro, nel 1983, all'inaugurazione dell'esposizione *Indios del Brasile* al Forum di Roma; nel 1989, invece, prende parte, durante una settimana, al dibattito sulla storia della Chiesa a Firenze; e, nel 1996, riceve il Premio "Roma-Brasilia, città della pace" in Campidoglio, che lo porta a scrivere per tale occasione un discorso di ringraziamento, pubblicato sul numero di luglio del 1987 de

culturais dos povos americanos, nella rivista *Current Anthropology* - University of Chicago Press (1970).

⁴⁶ Darcy Ribeiro mantenne stretti contatti con la Francia, testimoniati da molte collaborazioni: nel 1976, a Parigi, presiede il simposio sul problema indigena del Congresso Internazionale di Americanisti. Nel 1977, sempre a Parigi, presiede il Simposio su Politica Indigenista e Colonialismo del XLII Congresso Internazionale di Americanista; poi nel 1979, presenta il suo testo "Etnicidade, Indigenato e Campesinato" nella Société des Americanistes.

Sono molte le partecipazioni a congressi in Francia, tra cui anche alcuni organizzati dall'UNESCO, laddove Ribeiro offriva le sue conoscenze sugli indios brasiliani.

⁴⁷ Bisogna dire che in Italia l'antropologia non ha avuto molti esperti in "brasilianistica". Nonostante negli ultimi anni ci sia stato un aumento degli esperti del Brasile, oggi l'attenzione appare rivolta verso antropologi del sistema brasiliano molto più recenti rispetto a Ribeiro, non essendo per questo, un antropologo di riferimento.

L'Illustrazione italiana. Inoltre, per un periodo, Darcy Ribeiro è stato socio del Circolo Amerindiano, a cui, nel 1997, anno della sua scomparsa, gli è stato dedicato uno scritto, "In morte di Darcy Ribeiro" di Vittorio Consiglio, pubblicato nella rivista del circolo, Thule.

A fianco a queste collaborazioni, si trovano anche articoli di Ribeiro in riviste o testi italiani. Nel 1985, nella rivista *Prometeu* di Milano, si trova l'articolo dell'intellettuale brasiliano, "Molte civiltà e nuovi popoli"; mentre, nel libro di Silvano Peloso, *Amazzonia*, (Roma: Editori Riuniti, 1988), sono editati due suoi scritti, "Avá" e "Eldorado". Nell'opera di Aniello Avella, *Dal "Pan di Zucchero" al Colosseo*, (Roma-L'Aquila: Japadre, 2006), si trova il saggio "Siamo noi i neo-romani" che è l'intervista all'autore brasiliano, dove Ribeiro parla degli antichi rapporti fra Italia e Brasile. Bisogna poi ricordare l'introduzione scritta da Darcy Ribeiro, all'Enciclopedia *I protagonisti della rivoluzione* (1973), editata dalla CEI (Compagnia Edizioni Internazionali), che appare un riassunto della teoria ribeiriana presente nei saggi dei suoi Studi di Antropologia della civiltà. Infine, bisogna citare due articoli dell'Autore che si trovano nella rivista *Latinoamerica e tutti i sud del mondo* di Gianni Minà, rivista di sinistra, che tratta dei paesi del subcontinente americano rispetto a tematiche attuali, politiche, culturali e letterarie. I due articoli di Ribeiro qui pubblicati sono: "I popoli-testimoni del Centro America" (*in: Latinoamerica - Cubana*, n. 14, pp. 33-38) e "La sofferta eredità dei popoli indigeni" (*in: Latinoamerica e tutti i sud del mondo*, n. 94/95, 1/2, 2006, pp. 199-209). Si nota che alcune delle collaborazioni di Ribeiro sono avvenute non solo negli anni in cui appaiono le sue traduzioni, ma anche in anni più recenti, dimostrando che le sue teorie influenzano ancora ai giorni nostri.

La visibilità di Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano viene anche confermata dal fatto che è presente la voce "Darcy Ribeiro" nella versione *online* della Enciclopedia Treccani⁴⁸ e scritta da Ugo Serani, professore dell'Università degli Studi di Bari. Qui, come in molti altri testi che trattano dell'autore "mineiro", viene enfatizzato il fatto che la sua carriera è nota in diversi ambiti: è evidenziato il suo contributo

⁴⁸ L'Enciclopedia Italiana Treccani fu e continua ad essere un'opera di notevole importanza per la cultura italiana, la quale ebbe come direttore scientifico il noto Giovanni Gentile.

Si veda per la versione *online* il seguente link:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/darcy-ribeiro/#>

antropologico, grazie alla serie degli Studi di Antropologia della Civiltà, il suo lavoro etnologico e infine, quello di educatore e fondatore dell' *Universidade* de Brasília. Sono poi elencate le sue principali opere, dando distacco alle traduzioni italiane e alle date della prima pubblicazione in relazione alle edizioni italiane. Si può leggere infatti:

Ribeiro, Darcy. - Scrittore, antropologo, educatore e uomo politico brasiliano (Montes Claros 1922 - Brasília 1997). Personalità poliedrica e indipendente, ha dato un contributo rilevante, culturale e progettuale, in ciascuno dei settori in cui ha operato. I suoi *Estudos de antropologia da civilização* (1968-1971) hanno inaugurato un modello di analisi della società sudamericana non più condizionato dagli schemi europei e nordamericani⁴⁹.

Dalla voce nell'Enciclopedia Treccani, viene distaccato e messo in primo piano il Ribeiro-antropologo, citando la parte della sua opera appartenente agli Studi di antropologia della civiltà, dandole così importanza rispetto al resto della sua produzione. Seguono poi ulteriori informazioni riguardanti la vita e l'attività dell'autore, in cui si enfatizza la sua opera etnologica e l'esperienza fra gli indios del Brasile centrale e dell'Amazzonia, oltre a quella politica e di educatore. A proposito dell'opera narrativa, si legge: “tornato in patria, pubblicò il primo romanzo *Maira* (1976; trad. it. 1979), ambientato tra gli indios amazzonici, cui seguirono *O mulo* (1981; trad. it. 1983), sulla classe contadina brasiliana, la novella fantastica *Utopia selvagem* (1982; trad. it. 1987) e il romanzo *Migo* (1988)”⁵⁰.

Oppure, nella presentazione fatta da Aniello Avella per introdurre lo scritto di Ribeiro, “Siamo noi i neo-romani”, scrive:

Antropologo, saggista, sociologo, professore e romanziere di fama internazionale (molti dei suoi libri sono stati pubblicati in Italia), fu attivo anche come uomo politico impegnato soprattutto nel

⁴⁹ In: <http://www.treccani.it/enciclopedia/darcy-ribeiro/> Ultimo accesso 08/06/2015.

⁵⁰ In: <http://www.treccani.it/enciclopedia/darcy-ribeiro/> Ultimo accesso 08/06/2015.

campo dell'educazione nel governo di João Goulart. Esiliato dopo il *golpe* militare del 1964 e amnistiato nel 1980, fu eletto vice-governatore dello Stato di Rio de Janeiro nel 1982 (AVELLA, 2006, p. 52).

Anche qui, come nella voce dell'Enciclopedia Treccani, viene posto *in primis* l'immagine dell'antropologo-Ribeiro, distaccando anche il suo forte coinvolgimento con la politica. O, anche l'esperta di letteratura brasiliana, Luciana Stegagno Picchio, colloca Darcy Ribeiro in *Breve storia della letteratura brasiliana* (2005) fra i critici-scrittori del sistema brasiliano. Tanto che nel capitolo "Critica come letteratura e critica come scienza" si legge: "In Italia sono state tradotte essenzialmente opere di carattere storico-antropologico come quelle di Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Hollanda, Josué de Castro, Darcy Ribeiro, Celso Furtado" (2005, p. 157), definendolo quindi, ancora una volta, come l'antropologo.

Questa rappresentazione divulgata in Italia è confermata anche da articoli ritrovati in alcuni quotidiani italiani⁵¹, e in altri di tipo accademico, oltre che dall'apparato paratestuale presente nelle traduzioni italiane delle opere ribeiriane. Per esempio, sul retro di copertina dell'edizione italiana di *Il processo civilizzatore* si trova un breve testo dell'etnologo brasiliano, Edison Carneiro, che si suppone

⁵¹ Si sono trovati articoli su Darcy Ribeiro in noti quotidiani italiani, i quali appaiono principalmente schierati a sinistra della politica. Si tratta di *L'Unità*, celebre giornale di sinistra, fondato da Antonio Gramsci; *La Stampa* e *La Repubblica*.

Al lungo di questo capitolo, per poter avere più chiara la visibilità e la ricezione di Darcy Ribeiro nel sistema culturale italiano, si farà riferimento - anche se in modo trasversale - al "peritesto" e all' "epitesto" delle traduzioni italiane delle opere ribeiriane.

I concetti usati di "peritesto" e "epitesto" si rifanno a Genette. Per "peritesto", si intende tutti quegli elementi che si trovano "intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note; chiamerò *peritesto* questa prima categoria spaziale, certamente la più tipica" (GENETTE, 1989, pp. 6-7). Mentre l' "epitesto": "tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all'esterno del libro: generalmente in ambito mediatico (interviste, conversazioni), o in forma di comunicazione privata (corrispondenze, giornali intimi, e altro)" (GENETTE, 1989, p. 7).

essere stato tradotto in lingua italiana, dove è scritto, a proposito di Darcy Ribeiro, “la brillante intuizione del più eminente degli antropologi brasiliani odierni” (CARNEIRO *in* RIBEIRO, 1973, retro di copertina), laddove si informa il pubblico lettore anche sull’origine dell’Autore.

Viene rappresentato come l’antropologo anche nell’apparato paratestuale presente nelle traduzioni italiane dei suoi romanzi. Per esempio sul retro di copertine di *Maíra*, si legge, “noto antropologo brasiliano [...] e grande conoscitore delle culture della foresta brasiliana” (RIBEIRO, 1979, retro di copertina).

Mentre, nell’epitesto considerato, si trovano in più occasioni epiteti che accompagnano il nome dell’intellettuale brasiliano quali: “l’antropologo di prestigio internazionale”, “il più noto degli antropologi brasiliani” o, come scrive il giornalista Lionello Puppi,

studioso ben noto d’etnologia e di antropologia e personalità di intellettuale sostenuta dalla ricchezza di un severo e profondo bagaglio culturale, che tuttavia non condiziona e tradisce l’umanità esplosivamente affabile del carattere e dei modi (PUPPI, *L’Unità*, 21 agosto 1985, p. 4).

Come viene fatto in più occasioni, si distacca il suo impegno sia in relazione alla lotta per la questione indigena, sia a proposito delle sue idee politiche per il riscatto e lo sviluppo dei paesi del subcontinente americano. Questi aspetti si possono trovare consolidati in un articolo di Giancarlo Summa, “La strage degli indios”, in cui è affrontata la questione indigena legata a quella dell’Amazzonia che appare di interesse per l’opinione pubblica europea e nordamericana. Vista l’esperienza personale di convivenza con gruppi indigeni, viene citato Darcy Ribeiro, laddove si riporta il suo punto di vista. Interessante è la presentazione che ne viene fatta:

un’antropologo di fama mondiale. I suoi studi sugli indios del Brasile centrale - tra cui ha vissuto per dieci anni all’indomani della seconda guerra mondiale - sono stati tradotti in tutto il mondo, e così i suoi romanzi. Ma Ribeiro, come moltissimi intellettuali latinoamericani, è anche un militante politico (SUMMA, *L’Unità*, 28 febbraio 1989, p. 2).

Quanto il suo lato umano, lo si vede enfatizzato in particolar modo in relazione ai suoi studi e lotte concrete per “salvare” le popolazioni indigene.

In linea con le altre descrizioni viste, si dà importanza anche al suo ruolo di politico militante, che come si è visto precedentemente, è un aspetto dell'intellettuale d'interesse nell'Italia “rivoluzionaria” degli anni Settanta. Infatti, si enfatizza il suo coinvolgimento con la politica dell'America Latina e i dibattiti che qui si creavano, come viene dimostrato dall'articolo “Fidel Castro della discordia per gli autorisudamericani” (BEVILACQUA, *La Stampa*, 13 agosto 1993, p. 14), in cui Ribeiro è inserito in una discussione a proposito della situazione politica di Cuba con gli Stati Uniti, dove intervengono nomi illustri della letteratura latinoamericana, come Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Gabriel García Márquez.

Il suo lato militante viene enfatizzato più volte, il quale si riflette anche nelle sue opere. Questo è distaccato da una recensione presente nel quotidiano *La Stampa* sul saggio *Il dilemma dell'America Latina*. Nell'articolo “La lotta dell'America Latina da una voce non imparziale” di Mimmo Cándito, giornalista e scrittore italiano, viene definito il libro come “militante”, oltre che,

contributo che analizza le cause storiche dell'antagonismo tra i popoli latini e quelli anglosassoni del continente e traccia le previsioni sulle ipotesi di rottura che nascono dalle forze d'opposizione delle Americhe Povere. L'approccio sociologico non è violato dalla tensione politica continua, lo studio delle ‘stratificazioni’ e delle ‘strutture’ si realizza con una metodologia tanto rigorosa quanto partecipata. L'opera ha una sorprendente ricchezza di stimoli. (CÀNDITO, *La Stampa*, 12 Giugno 1976, p. 12).

Un libro quindi che denota una posizione politica di sinistra e scritto da un “sociologo e antropologo il più noto dell'America Latina” (CÀNDITO, *La Stampa*, 12 Giugno 1976, p. 12), oltre che “ricercatore etnologo e studioso della sua patria - il Brasile e l'antica cultura india” (CÀNDITO, *La Stampa*, 12 Giugno 1976, p. 12).

Quindi, l'impegno e l'attività politica è un altro aspetto della figura di Ribeiro che viene enfatizzato, ma legato, in particolar modo, alla sua relazione con l'America Latina. È in questi casi che emerge il

Ribeiro-politico, militante di sinistra, impegnato per migliorare le condizioni dei paesi più poveri e capirne i motivi delle disuguaglianze, che lo portano alla creazione delle sue opere antropologiche.

Per quanto riguarda invece l'immagine di romanziere, appare affiancata a quella principale di antropologo, posta quindi, forse, in secondo piano, dando la percezione che questa sua attività è una delle tante che Ribeiro sperimentò, accompagnando l'occupazione basilare di antropologo. Infatti lo stesso Ribeiro afferma che l'opera degli Studi di Antropologia della Civiltà è stato un progetto che l'ha accompagnato per tutta la vita, tanto che l'ultimo volume che chiude la serie è *O povo brasileiro*, pubblicato nel 1995 (São Paulo: Companhia das Letras), esce poco prima della sua scomparsa. Inoltre si osserva che l'attività di romanziere di Ribeiro include molte delle sue conoscenze antropologiche ed etnologiche, oltre che le sue teorie etico-politiche, le quali si trasformano in tematiche trattate in chiave letteraria. Ciò viene evidenziato in articoli accademici, come in quello di Maria Stella Bresciani, in cui, nel titolo, allude alla poliedricità di Ribeiro, "antropologo, militante e romanziere". Persiste, durante tutto l'articolo, l'immagine del Ribeiro-antropologo, portatore di un progetto politico militante e della causa indigena, il quale unisce queste sue doti alla sua abilità letteraria. L'autrice scrive infatti: "há o antropólogo se exercitando na escrita ficcional na intenção militante de dar a conhecer o drama indígena brasileiro aos não iniciados"⁵² (BRESCIANI, 2000, p. 156). Questo aspetto viene confermato anche da Marco Federici, in "La parola della metamorfosi in Darcy Ribeiro, Mario Vargas Llosa e Mário de Andrade" (2009). Ancora una volta, Darcy Ribeiro viene definito "l'antropologo brasiliano" (FEDERICI, 2009, p. 154) che si avventura nella narrativa indigenista, creando opere come *Maíra* e *Utopia Selvaggia*, le quali si basano e riportano molte informazioni dei suoi saggi antropologici.

Agli occhi della critica, l'opera di romanziere non appare la parte principale all'interno dell'attività intellettuale ribeiriana, ma più che altro come un'esperienza ulteriore e che si rifà a quella antropologica. Questo lo si percepisce anche fra le righe di una descrizione fatta da Ettore Finazzi Agrò, il quale scrive:

⁵² "C'è l'antropologo che si esercita nella scrittura novellistica con intenzione militante di far conoscere il dramma indigeno brasiliano a chi non conosce".

Noto a molti per la sua attività di antropologo, di studioso delle civiltà indigene e della loro triste degenerazione a contatto con la cultura occidentale (basterà citare *Os índios e a civilização* del 1970); noto altresì, in patria e fuori, per la sua attività di romanziere (*O mulo*, dell'81, *Utopia selvagem*, dell'82, *Migo*, dell'88) (2000, p. 255).

Mentre, dall'analisi fatta dalla Stegagno Picchio, oltre a inserire Ribeiro fra "i narratori brasiliani con intenzioni sociali e politiche", afferma il fatto che l'intellettuale porta alla creazione di romanzi "indianisti" (aspetto che verrà sviluppato nel secondo capitolo). Infatti si può leggere:

Di un etnologo e antropologo come Darcy Ribeiro (1922-1997) che, dopo una serie di lavori storico-antropologici che lo hanno fatto conoscere internazionalmente (fino a *O povo brasileiro*, 1995), porta in letteratura il clima e la tematica a lui consueta di un indianismo visto in chiave moderna, insieme lirica ed ironica (*Maira*, 197; *O mulo*, 1981; *Utopia selvagem*, 1982) per poi passare a temi più generali di partecipazione sociale e di divertito intimismo (*Sobre o óbvio*, 1986; *Migo*, 1988) (STEGAGNO PICCHIO, 2005, p. 146).

Negli epitesti relativi ai romanzi, si trovano articoli che confermano questo aspetto. Come per esempio nell'intervista rilasciata a Luciano Getta per *La Stampa*, a proposito del romanzo *Maira*. Qui, già dal titolo, "Ribeiro: dai tristi tropici ultime grida degli indios. Parla l'antropologo brasiliano, autore di *Maira*" si nota che l'Autore è definito *in primis* come l'antropologo, impegnato eticamente e politicamente nella questione indigena, tanto che "agli indios ha dedicato tutta la sua vita di studioso: in difesa della loro civiltà" (GETTA, *La Stampa*, 2 giugno 1979, p. 4). Infatti questo romanzo rappresenta "la sua prima prova narrativa" (GETTA, *La Stampa*, 2 giugno 1979, p. 4).

Oppure, in un altro articolo di *La Stampa*, ancora una volta già dal titolo viene confermata l'immagine che maggiormente si è diffusa nel sistema culturale italiano: quella dell'antropologo. Si tratta di "L'indio che genera morte. Un romanzo-documento dell'antropologo Ribeiro", di Luciana Stegagno Picchio in cui si descrive *Maira* come

“un romanzo documento” in cui antropologia e letteratura si intersecano strettamente fra loro al lungo di tutto il romanzo, scritto “con realismo intinto di poesia” (STEGAGNO PICCHIO, *La Stampa*, 14 luglio 1979, p. 11).

Ciò viene rafforzato anche nel testo che si trova sul retro della copertina della traduzione italiana di *Il mulo*, laddove si legge:

Dopo il successo di *Maira*, che costituì una improvvisa incursione nel mondo del romanzo da parte di un noto antropologo impegnato nelle lotte sociali del suo paese, *Il mulo* ha confermato la posizione eminente di Darcy Ribeiro nell'orizzonte attuale della letteratura brasiliana. [...] Il Mulo, al quale viene anche imposto l'appellativo di Philogonio (colui che ama la creazione, demiurgo dell'allevamento), restituisce vigore a una antica tradizione picaresca filtrandola attraverso il grande insegnamento di Guimarães Rosa e tratteggiando un ritratto vivacissimo della società patriarcale del *sertão* brasiliano (RIBEIRO, 1983, retro di copertina).

Cosicché, oltre a sottolineare “la posizione eminente di Darcy Ribeiro nell'orizzonte attuale della letteratura brasiliana”, Ribeiro viene avvicinato alla scrittura di Guimarães Rosa, dandogli prestigio vista la comparazione con il noto scrittore brasiliano.

Altre volte si osserva una tendenza ad accomunare la scrittura e i romanzi di Darcy Ribeiro a quelli di altri autori del sistema letterario latinoamericano, inserendolo così a tale sistema che appare maggiore e omogeneo. Ciò lo si osserva per esempio in un articolo degli anni Ottanta, “In gara sei autori latinoamericani” (*L'Unità*, 22 dicembre 1980, p. 3). Si legge a proposito di una gara fra autori latinoamericani per un premio dell'Istituto Latinoamericano, a cui partecipa Darcy Ribeiro in concorso con il suo romanzo *Maira*, gareggiando con autori quali l'argentino Manuel Puig, il paraguaiano Augusto Roa Bastos e il peruviano Manuel Scorza. Bisogna dire che in questi anni, come verrà poi approfondito nel secondo capitolo, vi era un atteggiamento comune in Italia di considerare il sistema latinoamericano come un unico grande gruppo omogeneo, nonostante le tante realtà eterogenee che lo formavano. Tanto è vero che nei romanzi di Ribeiro si intravedevano caratteristiche letterarie che presentavano aspetti in comune con le opere del sistema letterario latinoamericano. Questo lo si può leggere anche in

un articolo del quotidiano *La Stampa* del 30 aprile 1983, “La donna un peccato brasiliano. *Il mulo* di Ribeiro” di Angela Bianchini. Qui, oltre ad affermare l’importanza di *Il mulo* da un punto di vista letterario, viene inserito nel sistema letterario latinoamericano, visti alcuni degli elementi che lo contraddistinguono. Appunto la Bianchini scrive: “nella letteratura latinoamericana non è insolito il monologo, la ricapitolazione, il grande affresco che procede la morte del protagonista” (BIANCHINI, *La Stampa*, 30 aprile 1983, p. 2), aspetti presenti in *Il mulo*, e per questo accomunato a opere quali, *Le corti del Diavolo* di German Espinosa e *Io il Supremo* di Augusto Roa Bastos.

Sebbene in un primo momento, esattamente fra gli anni Settanta e Ottanta, prevalga una tendenza a inserire Ribeiro nel sistema culturale latinoamericano, non solo in relazione ai romanzi, ma anche alle sue teorie antropologiche, in un secondo momento, a partire dagli anni Novanta, avvengono i primi cambiamenti che portano il sistema culturale brasiliano a conquistarsi lentamente uno spazio proprio e indipendente dentro del sistema culturale italiano. Infatti, in un articolo di *L’Unità*, “Metropolis d’America”, della professoressa Beatriz Resende, dell’Universidade Federal de Rio de Janeiro, Ribeiro viene descritto di più come “il brasiliano”. Tanto che si può leggere:

nel Brasile degli anni ’80 finisce il regime militare, c’è un’apertura politica e il 1984 è un anno chiave. I principi del Moderno non sono in discussione e c’è un forte desiderio di ritrovare un’identità nazionale. Due grandi utopici come Antonio Callado e Darcy Ribeiro (nel suo secondo romanzo, *O Mulo*), persino Jorge Amado in *Tocaia Grande* e soprattutto João Ubaldo Ribeiro in *Viva o povo brasileiro* si interrogano tutti sulla “brasilianità”, convinti che l’affermazione dell’identità sia anche un’istanza libertaria (RESENDE, *L’Unità*, 17 marzo 1997, p. 13).

Comincia così un cambio nella rappresentazione della figura di Ribeiro, che, oltre ad essere l’antropologo, l’intellettuale poliedrico che sperimentò pure l’esperienza del romanziere, è anche il “brasiliano”, impegnato nel ricostruire il concetto di nazione e il paese brasiliano.

Dopo aver delucidato alcune questioni riguardanti la presenza di Darcy Ribeiro in Brasile e in Italia, possiamo ora a trattare specificamente dei romanzi dell’Autore, laddove si tenterà distaccare

come si sono inseriti nel panorama editoriale e culturale del sistema italiano, oltre che definirne aspetti e tematiche delineati dalla critica.

2. I ROMANZI DI DARCY RIBEIRO IN ITALIA

2.1. Il romanzo “latinoamericano” nel sistema culturale italiano

La posizione che il sistema della letteratura tradotta occupa dentro il polisistema letterario di un paese, porta a comprendere, oltre che la situazione culturale, anche le relazioni letterarie di questo paese, stabilite con gli altri polisistemi. Tanto è vero che dall’analisi delle pubblicazioni delle opere ribeiriane nel sistema culturale italiano, considerandole anche in relazione con quelle del sistema europeo, si è notato che la letteratura brasiliana tradotta è entrata nel sistema italiano seguendo tendenze che riguardavano la letteratura latinoamericana, dimostrando quindi una posizione periferica.

Quanto alla parte narrativa dell’opera ribeiriana, si è visto che tutti i suoi romanzi sono stati tradotti, laddove *Migo* è l’unico che non è stato pubblicato. Sebbene questo, si nota un certo interesse da parte del sistema culturale italiano per i romanzi di Ribeiro, tenendo in considerazione anche il fatto che questi apparissero una parte inedita della sua opera oltre che di nicchia. Ciononostante, i suoi romanzi vengono riconosciuti come esempi di stile e dal valore letterario. A proposito di questo, l’intellettuale brasiliano, Antonio Houaiss, afferma infatti che l’opera narrativa di Ribeiro: “nos deu uma série de romances que o situam entre os nossos poucos grandes romancistas”⁵³ (HOUAISS *in* RIBEIRO, 1996, p. 396). Ma, malgrado questa dichiarazione, è interessante sapere che la parte letteraria dell’opera di Ribeiro inizialmente non fosse stata accolta molto bene dalla critica brasiliana⁵⁴, come puntualizza lo stesso Autore, ma ciò cambia grazie all’attenzione suscitata dalla critica straniera, in particolare, da parte della Francia e della Germania. A questo riguardo la Coelho scrive:

As várias traduções e reedições, não só de *Maira* como também de outros romances, e a atenção crescente dos europeus pela América Latina têm

⁵³ “Ci ha dato una serie di romanzi che lo collocano fra i nostri pochi grandi romanzisti”.

⁵⁴ Forse questo era dipeso anche dal fatto che i suoi romanzi erano stati pubblicati negli anni della dittatura, ed essendo Darcy Ribeiro una figura “scomoda”, molto probabilmente non portava la classe intellettuale a discutere della sua opera.

mutado o quadro crítico sobre a literatura de Darcy Ribeiro. A inclusão de *Maira* nos estudos pós-graduandos ou agregados de Português, na Sorbonne, demonstra a importância da obra, igualmente bem recebida nos meios acadêmicos⁵⁵ (COELHO, 1997, p. 28).

La ricezione dei romanzi di Ribeiro da parte del sistema culturale europeo, a cui si relaziona dunque anche quello italiano, dipende pure dal fatto che l'opera narrativa ribeiriana è vista, per molti dei suoi aspetti, affiancarsi al romanzo latinoamericano e ad autori appartenenti al "Realismo Magico"⁵⁶. Tanto è vero che il romanzo *Maira* viene riconosciuto come un'opera brasiliana di qualità letteraria, ma inserita nel sistema della letteratura latinoamericana. Infatti, si può leggere che José María Bermejo, in *Ya. Diario de Madrid*, 20 mar. 1982 (in COELHO, 1997, p. 182), lo inserisce sotto l'etichetta "generale", "literatura hispanoamericana": "es texto oficial para los cursos posgraduandos o agregados de literatura hispanoamericana en la Sorbona, de Paris"⁵⁷.

Oltre all'interesse per il romanzo latinoamericano, il sistema culturale italiano appare particolarmente ricettivo al genere del romanzo, come spiega la Stegagno Picchio,

⁵⁵ "Le varie traduzioni e riedizioni, non solo di *Maira* ma anche di altri romanzi, e l'attenzione crescente degli europei per l'America Latina ha cambiato il quadro critico rispetto la Letteratura di Darcy Ribeiro. L'inclusione di *Maira* negli studi di dottorandi o altri di portoghese, alla Sorbonne, dimostra l'importanza dell'opera, anche ben ricevuta negli ambienti accademici".

⁵⁶ Questo tipo di narrativa si era sviluppato già negli anni Quaranta ma diventa nota solamente dopo *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, considerato il primo modello. Questo movimento e concetto letterario alla base del "boom" del romanzo latinoamericano - o anche chiamato *nueva novela hispanoamericana* - si espande a partire dagli anni Sessanta in Europa e negli Stati Uniti. Viene definito "boom" perché corrisponde ad un fenomeno nell'ambito editoriale che mostra un grande interesse per la letteratura latinoamericana. Suoi esponenti principali sono: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes (BELLINI, Giuseppe. *Storia della letteratura ispanoamericana*. Milano: LED, 1997).

Questo movimento, agli occhi del sistema culturale europeo, viene visto come qualcosa di omogeneo, così come i suoi autori.

⁵⁷ "È testo ufficiale dei corsi di dottorato o affini di letteratura ispanoamericana alla Sorbonne, di Parigi".

La narrativa è la zona letteraria più beneficiata dalle traduzioni: anche perché ciò che il pubblico vuole dalla letteratura, oltre all'evasione, è l'informazione su paesi lontani. La letteratura è viaggio nel reale oltreché nel fantastico e nell'immaginario (STEGAGNO PICCHIO, 1995, p. 221).

In effetti, l'immaginario letterario europeo, frequentemente aveva attinto da quei luoghi lontani, visti come zone di fuga, "Isole di Utopia", dove creare avventure esotiche e ideare l'incontro con l'Altro sconosciuto. Oltre a ciò, si deve però tenere presente anche il fatto che il romanzo appare un genere più fruibile, rispetto per esempio al genere saggistico, e per questo acquistabile da lettori di ogni tipo.

Viste queste prime premesse, si può dire che il sistema culturale italiano, in linea con quello europeo, importa un numero elevato di opere letterarie straniere, in particolare provenienti dall'America Latina, oltre per il genere narrativo, anche per le tematiche che vengono trattate e i *topoi* presenti.

Dalla metà degli anni Sessanta, così anche negli anni in cui sono tradotti e pubblicati i romanzi di Ribeiro, vi è una tendenza nel sistema culturale italiano a considerare il romanzo latinoamericano come qualcosa di omogeneo, contraddistinto dall'esotismo, dal mito dei paesi lontani, dai personaggi indigeni e ambientati nella foresta Amazzonica.

Sono questi gli anni in cui vi è un forte interesse da parte della comunità letteraria e accademica, nonché dall'opinione pubblica, per quegli autori militanti e appartenenti a un contesto geografico di sinistra e latinoamericano, come è stato visto nel capitolo precedente. Ma ciò porta ad unire le diverse esperienze latinoamericane nel momento in cui si comincia a conoscere questi luoghi, da sempre considerati e visti lontani temporalmente e geograficamente. Infatti, come spiega Tedeschi,

questo impone un continente letterario, apparentemente venuto dal nulla, nel suo insieme, senza tante sottigliezze, ed ognuno dei libri rimanda all'altro, in un sistema autoreferente che di certo è legato anche a fenomeni extra-letterari: ma una delle ragioni del successo è da ricercare proprio in quella capacità evocativa di un referente che porta con sé messaggi e progetti estremamente

coinvolgenti per tutta una generazione (TEDESCHI, 2006, p. 195).

Tanto è vero che si osserva un atteggiamento comune all'interno del sistema culturale italiano che porta a considerare come qualcosa di omogeneo il pluralismo di voci letterarie del subcontinente americano. Infatti, agli occhi di europei e italiani la letteratura latinoamericana, includendo quella brasiliana, presenta caratteristiche e un immaginario comune. Ciò si legge, per esempio, nella premessa di *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana* (1979), dove il curatore dell'opera afferma la tendenza italiana di vedere il subcontinente americano come un territorio dalla cultura eterogenea ma con punti nodali in comune. Infatti Morino afferma:

il livellamento del pluralismo di questa narrativa - così come è stato attuato in Europa nel momento della sua massiccia ricezione - ricorda quello che ha caratterizzato la narrativa esotica, dove, in modo spesso affine anche se ad opera degli scrittori e non dei lettori, la varietà dei territori e delle culture finiva per fondersi in una superficiale e snaturante uguaglianza (1979, p. 11).

Tale atteggiamento di semplificazione viene colto anche da critici brasiliani, come afferma Candido, quando descrive la “nuova narrativa” definita come “latinoamericana”, che include quella di lingua spagnola e quella brasiliana, presentando tratti comuni dovuti alla storia, alla politica, alla letteratura e ai fenomeni caratterizzanti il Ventesimo secolo, quali, un'urbanizzazione accelerata, un nuovo stato coloniale dato dal dominio delle multinazionali. Tanto che, “no passado e no presente, muitos elementos comuns permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como ‘um conjunto’ ”⁵⁸ (CANDIDO, 1989, p. 201).

Però, a partire dalla pubblicazione di *Cento anni di solitudine* (1967) di Gabriel García Márquez, sembra che le cose comincino a cambiare leggermente nell'immaginario europeo. Vengono riconosciuti diversi nomi di autori del subcontinente americano e la loro importanza

⁵⁸ “Nel passato e nel presente, molti elementi comuni permettono riflettere sulla cultura e la letteratura dell'America Latina come ‘un insieme’ “.

letteraria, iniziando così il famoso *boom* della letteratura latinoamericana, portando alla circolazione dei romanzi appartenenti al genere del Realismo Magico, così anche quelli indianisti e indigenisti. Sebbene la tendenza del sistema culturale italiano ed europeo cominci pian piano a cambiare, riconoscendo l'importanza e la specificità delle letterature dei diversi paesi latinoamericani, portando a una maggiore produzione e lettura di autori di questi paesi, si continua a considerare sotto la stessa etichetta sia i paesi di lingua spagnola sia il Brasile, l'unico di lingua portoghese. Ciò porta dunque a pensare che la posizione della letteratura tradotta del sistema culturale brasiliano si trovasse ancora in una posizione periferica, non occupando un luogo proprio nel sistema italiano. Pertanto, il sistema culturale brasiliano appare incluso in quello superiore dell'America Latina, interessando non solo il sistema letterario ma anche quello di altre discipline.

A riguardo di questa inclinazione italiana, si può leggere un commento di Nello Avella:

Un atteggiamento mentale che diventerà una vera e propria costante nel pensiero storiografico italiano, in cui la presenza spagnola, relativamente all'America Latina, verrà assumendo via via un peso sempre maggiore e al Brasile sarà attribuito un ruolo marginale. La colonia portoghese, periferia di un sistema anch'esso eccentrico, verrà vista sempre più come un'appendice "spuria" rispetto all' "omogeneità" dell'America ispanofona: la diversità linguistica e culturale, piuttosto che stimolo dell'approfondimento critico, sarà spesso motivo di emarginazione e di fraintendimento.

Questa visione "ancillare" della storia brasiliana, intesa quasi come una variante minore rispetto al grande flusso ispanico, è ancora radicata nel nostro paese ed è riscontrabile sia al livello dei manuali scolastici o divulgativi, sia a quello di opere scientificamente più serie e meditate, in cui al Brasile viene riservato spazio limitato e sempre in appendice al resto del subcontinente americano (AVELLA, 1995, p. 181).

Tuttavia, nonostante la tendenza ad includere il Brasile nel sistema latinoamericano, già con la fine della Seconda Guerra Mondiale, si assiste a un'attenzione dell'editoria italiana, seppur accidentata, verso

i libri di storia del Brasile. Infatti, nel 1954 la casa editrice Bocca pubblica *Alle radici del Brasile* del noto Sérgio Buarque de Hollanda e *Interpretazione del Brasile* di Gilberto Freyre. Però, dopo queste prime pubblicazioni, non se ne avranno molte altre e si dovrà aspettare la fine degli anni Sessanta, in cui appariranno altre opere provenienti dal Brasile. Come afferma Angelo Trento in “Una travagliata contemporaneità”:

Ciò accade in parte grazie all’interesse politico nei confronti dell’America Latina che viene delineandosi in Europa durante quel periodo e che si traduce anche in interesse politico-storiografico, sulla scia del cosiddetto nuovo marxismo latinoamericano, ma in parte ne è del tutto indipendente. Fatto sta che fra il 1968 e il 1976 vedono la luce numerose opere che riguardano l’America Latina nel suo complesso, con sezioni più o meno consistenti concernenti il Brasile, e altre relative unicamente alla nazione sudamericana, spesse volte a cavallo fra la storia e la politica (TRENTO, 1995, p. 190).

Ciò appare in linea con il contesto culturale italiano descritto nel capitolo precedente, in cui emergono le prime traduzioni di Ribeiro. Sono gli anni in cui la conoscenza del pubblico italiano verso il continente brasiliano è ancora limitata, mostrando però un coinvolgimento per gli aspetti politico-ideologici e per le lotte che in quell’epocastavano avvenendo nei paesi latinoamericani - in particolare dalla parte militante degli intellettuali italiani -. È il periodo in cui l’Italia si apre a nuovi paesi, mossa da un interesse politico della Sinistra italiana, in particolare, per Cuba e il suo governo, che, come afferma Tedeschi, è “il vero catalizzatore della diffusione della cultura latinoamericana per tutto il decennio” (TEDESCHI, 2006, p. 23). Eppure gli anni Sessanta corrispondono all’epoca in cui il Brasile conquista uno spazio proprio nel panorama italiano, grazie alle opere che affrontano problematiche politiche e sociali⁵⁹.

⁵⁹ Sono gli anni in cui si pubblicano opere sulla chiesa cattolica brasiliana, sulla teologia di liberazione, antirepressiva e a favore dei poveri, tendenza che continuerà anche negli anni Settanta e Ottanta.

A ciò si aggiunge il fatto che molti intellettuali brasiliani, dopo il *golpe* militare del 1964, sono costretti all'esilio, in America Latina, Europa o Stati Uniti, portando così fuori dal paese la propria cultura (STEGAGNO PICCHIO, 1997, pp. 589-590) e diffondendo i propri prodotti letterari.

Sebbene si alternino diverse fasi di interesse e pubblicazioni di opere del sistema culturale brasiliano, sarà solo negli ultimi anni che si assisterà ad un cambiamento da parte dell'editoria italiana e del suo pubblico lettore, maggiormente incuriositi dal panorama brasiliano e dalla sua letteratura, riconoscendoli distinti dall'etichetta generale "latinoamericana". Luciana Stegagno Picchio dichiara che l'editoria italiana ha sempre dimostrato un interesse per le letterature straniere, traducendole molte, ma avendo un atteggiamento rispetto alla letteratura brasiliana di inclusione a quella latinoamericana. Infatti, scrive nel capitolo "Un paese attraverso":

In traduzione italiana i racconti brasiliani compaiono fra noi dapprima confusi sotto il gran denominatore latinoamericano, insieme a quelli ispano-americani. Ma ben presto verranno le antologie di testi tradotti esclusivamente dal portoghese a portarci l'immagine di un Brasile diverso, con le sue megalopoli e i suoi uomini in jeans, tanto lontani dai coloriti personaggi delle epopee tropicali cui fino ad allora il pubblico nostrano era stato avvezzo (STEGAGNO PICCHIO, 1995, p. 218).

Continua la Picchio affermando che l'editoria italiana traduce soprattutto la narrativa, perché il pubblico italiano cerca nella letteratura la forma di evasione e informazione su paesi lontani. Infatti:

Alla base di questo mini-boom della letteratura brasiliana, che accompagna e contrappunta quello della letteratura ispano-americana, ci sono iniziative di alcune case editoriali: e basti ricordare la collana brasiliana dei Fratelli Bocca, poi le iniziative di Scheiwiller, presso cui appaiono scrittori diversi come Herbertho Sales Dinah de Queiroz, e infine Feltrinelli, Einaudi ambedue con Darcy Ribeiro, Garzanti, Editori Riuniti, Jaca Book, Rizzoli, Mondadori, Bollati-

Borighieri (STEGAGNO PICCHIO, 1995, p. 221).

Pertanto, viste tali tendenze dell'editoria italiana si spiegherebbe l'attenzione per il romanzo "latinoamericano" e quindi, anche per quello ribeiriano, laddove si trova una fonte di esotismo e di allegorie, presentando tematiche dell'immaginario che da sempre aveva caratterizzato il subcontinente americano. Difatti i *topoi* che si ritrovano in questi romanzi sono determinati dai loro personaggi indigeni belli, nudi, innocenti e selvaggi, che vivono in mezzo ad una foresta dalla fauna e flora meravigliosa, in cui si consuma l'incontro/scontro con la civiltà.

Sebbene le intenzioni dei romanzi cambino negli anni, riportando anche una componente critica verso la questione indigena e Amazzonica - essendo queste, due facce della stessa medaglia -, i romanzi latinoamericani continuano a mantenere *topoi* di un immaginario creatosi nel passato, dai toni esotici che affascinarono il pubblico lettore del sistema culturale italiano.

Dopo la pubblicazione di *Cento anni di solitudine* nel sistema culturale italiano e il diffondersi così di autori appartenenti al *boom* latinoamericano, i romanzi del sistema culturale latinoamericano (della corrente del Realismo Magico, indianista, indigenista) cominciano ad apparire nei cataloghi delle principali case editrici. Per esempio, nel catalogo Einaudi, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003* (2003), si trovano nomi di autori appartenenti a diverse correnti letterarie, come: José María Arguedas, Julio Cortázar, Javier Marías, José Carlos Mariátegui, Augusto Roa Bastos. Probabilmente le differenze letterarie dei vari autori non era così ovvia ed esplicita nel sistema culturale italiano di quegli anni, ma, malgrado questo, sta di fatto che avvicinandosi agli anni Settanta, inizia la circolazione sempre più cospicua di romanzi che trattano degli indios dell'Amazzonia e della zona andina, così anche delle questioni a loro correlate.

Guardando i cataloghi delle case editrici, Feltrinelli e Einaudi, le quali hanno pubblicato i romanzi di Ribeiro, si nota una particolare attenzione verso i romanzi del sistema culturale latinoamericano, come si può notare dai seguenti esempi. Vengono pubblicati molti romanzi di José María Arguedas (1911 - 1969): *I fiumi profondi*⁶⁰ (Einaudi, 1971),

⁶⁰ L'opera *I fiumi profondi* presenta quattro riedizioni: nel 1977, 1981, 1993, 1997.

Tutte le stirpi (Einaudi, 1974), *Festa di sangue* (Einaudi, 1976; 1988), *Il Sexto* (Einaudi, 1980; 1982), *Arte popolare, religione e cultura degli indios andini* (Einaudi, 1983), *La volpe di sopra. La volpe di sotto* (Einaudi, 1990; 1991). In questi anni comincia ad essere pubblicata anche l'opera del peruviano José Carlos Mariátegui (1894 - 1930), trattandosi però di saggi: *Sette saggi sulla realtà peruviana* (Einaudi, 1972); quella di Roa Bastos, tradotta invece da Feltrinelli: *Figli di uomo* (Feltrinelli, 1976), *Io il supremo* (Feltrinelli, 1978).

Pertanto, fra gli anni Settanta e i Novanta, si osserva una maggior considerazione dei romanzi sul mondo indigena e di quegli autori "indigenisti" e militanti della questione indigena⁶¹, portando le case editrici italiane verso nuove direzioni. Come scrive Riccardo Badini, a partire dagli anni Ottanta, emerge un movimento letterario scritto nelle lingue amerindiane, definito,

l'altra voce della letteratura latinoamericana, uno dei risultati della congiuntura storica che vede le popolazioni native d'America passare da oggetto di studio e di ispirazione, da parte dei movimenti intellettuali indigenisti del primo '900, a quello di protagoniste in ambito politico, sociale e culturale che decidono di assumere in prima persona la sfida con la mondializzazione (BADINI, 2010, p. 153).

Cosicché le minoranze indigene, attraverso la loro voce e scrittura nella propria lingua, cominciano ad affermarsi e a decostruire le immagini che fino ad allora erano state create, cercando di imporsi nell'immaginario comune. Per di più affrontano problematiche sociali e politiche a loro connesse, come la sottrazione delle loro terre, l'imposizione di modelli non appartenenti loro, l'importanza della

⁶¹ L'interesse per la questione indigena avviene anche nell'ambito di altri generi, in particolare la saggistica di taglio sociologico e antropologico, come è stato visto nel capitolo precedente, dovuta all'attualità del problema, aspetto evidenziato anche dagli editori della Jaca Book nelle traduzioni italiane di *Os indios e a civilização*. La questione indigena aveva acquisito sempre più rilievo e voleva essere affrontata in modo reale sia nel contesto brasiliano-latinoamericano, sia in quello italiano-europeo. Questo interesse viene evidenziato dall'opera *Indios del Brasile: culture che scompaiono* (MUSEO LUIGI PIGORINI, 1983, Introduzione).

creazione di una educazione bilingue. Tanto che, come sottolinea Badini, le loro voci giungono al sistema culturale italiano grazie alle traduzioni fatte, in particolar modo, quelle della poesia indigena⁶². Malgrado ciò, esistono ancora

aspetti difficili da cogliere per il grande pubblico assuefatto ai modelli letterari latinoamericani degli anni Sessanta e Settanta, stereotipi ben ancorati, complice la grande editoria, che ancora stentano a lasciar spazio alla comprensione dei nuovi immaginari collettivi offerti dalla modernità latinoamericana e in cui il pensiero autoctono si presenta nell'attualità con il suo potenziale eversivo (BADINI, 2010, p. 155).

Badini presenta la situazione odierna nel sistema culturale italiano, mostrando un lieve cambiamento fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta grazie agli studi di Antonio Melis su José Carlos Mariátegui e su José María Arguedas, principali esponenti dell'indigenismo, ma nonostante questi tentativi, continuano a persistere anche in anni recenti i stereotipi comuni riguardanti i gruppi indigeni creati dalla letteratura.

A seguire, si cercherà di cogliere come appaiono i romanzi di Ribeiro, se in linea con il romanzo indianista, presentando così l'immaginario brasiliano del passato, caratterizzato dall'esotico, o se invece come romanzi "militanti" la questione indigena, laddove viene data voce all'indio. O ancora, se superano queste categorie, essendo l'esplicitazione di qualcosa di nuovo.

2.2. Il romanzo ribeiriano: indianista e/o indigenista?

Nel sistema culturale latinoamericano si viene a creare un romanzo definito indianista a fianco ad un altro, denominato indigenista. Entrambi hanno come tematica centrale l'indio, ma appaiono due

⁶² Badini evidenzia quali sono le case editrici che pubblicano opere della tradizione indigena: la Gorée che ha divulgato dal 2006 tre titoli di poesia indigena cilena e peruviana e un quarto in preparazione sulla poesia indigena messicana. Segue la casa editrice Oèdipus che ha pubblicato nel 2007 *Letteratura Indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*. (BADINI, 2010, p. 158, p. 163).

correnti distinte. Infatti la letteratura cosiddetta “indianista”, sviluppatasi nel periodo del Romanticismo, porta alla creazione di opere basate su stereotipi riguardanti personaggi indigeni, con una forte componente esotica, laddove i personaggi e il loro mondo sono costruiti secondo modelli etnocentrici e prospettive europeizzanti. Mentre la corrente “indigenista” porta alla formazione di romanzi che appaiono, in un certo qual modo, militanti della questione indigena, volendo dar voce a quella parte emarginata, gli indios. Per cui, i romanzi indigenisti sono costruiti a partire da una prospettiva indigena e non più da una europea/occidentale che tendeva a presentare l’indio come oggetto di studio. In questo modo, la corrente indigenista porta ad un superamento di quella indianista, dato dallo spostamento di visione, da esterna ad interna, dove lo scrittore assume il punto di vista dell’indio che prende in mano il proprio destino. Per questo motivo è considerata una letteratura più militante. Si nota che gli esponenti principali della seconda corrente sono autori appartenenti al sistema culturale “ispanoamericano”, quindi di quei paesi dell’America Latina di lingua spagnola, il cui maggior rappresentante è il peruviano José María Arguedas affiancato dal paraguaiano Augusto Roa Bastos. I romanzi di questi due autori presentano un linguaggio caratteristico che unisce il sistema linguistico occidentale a quello indigena/meticcio, portando al dialogo dei differenti registri (il *quechua* nel caso di Arguedas e il *gurani* in quello di Roa Bastos).

In Brasile questa corrente ebbe “meno fortuna”, tanto che si osserva la continuazione, fino ad anni recenti (per lo meno fino alla metà del secolo Ventesimo), della trasposizione dell’indio in letteratura con parvenze tipiche dei popoli europei, apparendo così privo di voce propria. Tanto è vero che, sin dall’inizio, nella tradizione letteraria brasiliana⁶³ l’indio appariva come una figura mitica e rappresentata idillicamente come il “buon selvaggio”, preso come simbolo della nazione e del patriottismo.

Queste caratteristiche si incontrano nella letteratura di José de Alencar e di Gonçalves Dias, esponenti del Romanticismo brasiliano, periodo successivo all’indipendenza politica, in cui vi era la volontà da

⁶³ Per quanto riguarda l’*excursus* della tradizione letteraria brasiliana, questa si basa sui testi: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987; oltre che sulle opere della Stegagno Picchio: *Storia della letteratura brasiliana* (Torino: Einaudi, 1997) e *Breve storia della letteratura brasiliana* (Genova: Il Melangolo, 2005).

parte della classe intellettuale di creare qualcosa di nuovo che si distaccasse dai modelli europei e che trovasse nella realtà brasiliana dei simboli propri e nazionali. Ciò viene incontrato nella figura dell'indio.

A fianco alla rappresentazione del “buon selvaggio” e quella di simbolo nazionale, ne esiste un'altra, in cui l'indio veniva descritto, in particolare dai primi colonizzatori, come “barbaro” perché feroce e divoratore di carne umana, “simbolo di una condizione bestiale da combattere con l'annientamento fisico o con una acculturazione integrale e senza residui” (MUSEO LUIGI PIGORINI, 1983, p. X).

L'indianismo creato dagli intellettuali brasiliani, benché presentasse l'indio come un tema centrale nei dialoghi di accademici, in realtà, mai si approfondirono i problemi che lo coinvolgevano, tanto meno si discuteva sulla sua condizione da un punto di vista etnografico⁶⁴, continuando in questo modo la prevalenza di valori europei e una rappresentazione dell'indio come un prodotto della cultura e della lingua dominante. Si preferiva piuttosto idealizzarlo e creare un'immagine lontana da quella reale, a partire da una prospettiva eurocentrica. Infatti, come fa notare la Stegagno Picchio,

in primo luogo c'è l'indio: è il tema che più si presta a trasfigurazioni e idealizzazioni poetiche. L'indio brasiliano del Cinquecento (il tupí come il guaraní, come il carirí o come l'indio più primitivo, se possibile, dell'interno), è un selvaggio senza storia (STEGAGNO PICCHIO, 1997, pp. 17-18).

Nel Ventesimo secolo continua a sapersi poco dei popoli indigeni del Brasile, sebbene cominci a delinearsi un cambiamento di tendenza grazie al movimento del Modernismo. Si riprende la figura dell'indio con lo scopo di preservare e risaltare l'identità nazionale contro le

⁶⁴ Come annota Haidée Ribeiro Coelho, “Walnice Nogueira Galvão, compartilhando o pensamento de Antonio Candido, mostra que o índio na literatura brasileira não teve ‘muita sorte’, depois do período romântico. Diferentemente, o indigenismo, nas letras hispano-americanas, vigorava com muita força”. “Walnice Nogueira Galvão, dividendo il pensiero di Antonio Candido, mostra che l'indio nella letteratura brasiliana non ha mai avuto ‘molta fortuna’, dopo il periodo romantico. Diversamente, l'indigenismo, nella letteratura ispano-americana, vigorava con molta forza” (GALVÃO *in* COELHO, 2012, p. 162).

influenze straniere, enfatizzando la molteplicità etnica e culturale che costituisce il Brasile. È ripreso quindi l'indianismo in opposizione ai valori eurocentrici.

Ciò lo si vede nel *Manifesto Antropófago* (1928) di Oswald de Andrade⁶⁵, seguito poi da *Macunaíma*(1928) di Mário de Andrade⁶⁶. Malgrado questi nuovi esperimenti, ancora una volta la questione indigena non viene affrontata in termini politici e sociali, ma usando l'elemento indigena più per la questione nazionale, presentandolo come tratto positivo e costruttivo nella formazione del popolo brasiliano e della *brasilidade*.

Solo negli ultimi decenni del Ventesimo secolo, nel momento in cui la questione dell'Amazzonia diventa d'interesse mondiale dovuto alle conseguenze sociali ed economiche implicate, anche il tema dell'indio ritorna nella letteratura brasiliana e nei dibattiti, affrontandolo come problematica sociale e culturale. Difatti,

nuovi sentieri per il tema indio, con la creazione di nuovi scenari e personaggi più aderenti alla attuale realtà indigena del paese. Diventano esemplari i romanzi 'indianisti' di un antropologo come Darcy Ribeiro” (STEGAGNO PICCHIO, 1997, p. 18).

Tanto è vero che solo negli anni Settanta, con i romanzi *Quarup* (1967) di Antônio Callado e *Maira* (1976) di Darcy Ribeiro, inizia una maggiore critica sociale (MARQUES, 2007, p. 147). Moacir Werneck de Castro afferma che “a ficção de Darcy Ribeiro, embora fosse publicada quase dez anos após o *Quarup*, de Callado, havia ‘uma nova vertente na literatura brasileira’”⁶⁷ (MARQUES, 2007, p. 147),

⁶⁵ Nel famoso manifesto si unisce la tematica indigenista con la questione nazionale, portando ad una sintesi fra i caratteri nazionali e quelli stranieri, fra il modernismo e il primitivismo.

⁶⁶ L'opera è la storia della traiettoria dell'omonimo *Macunaíma*, indio che si muove dalla sua tribù verso la città, perdendo durante il viaggio la propria cultura ma, allo stesso tempo, incorporando quella straniera. Tale romanzo vuole far riflettere sull'importanza e la necessità di preservare le proprie identità e non solo dipendere da quelle straniere.

⁶⁷ “La narrativa di Darcy Ribeiro, anche se era stata pubblicata quasi dieci anni dopo *Quarup*, di Callado, aveva ‘una nuova vertente nella letteratura brasiliana’”.

superandol'indianismo romantico e il racconto mitico, per riprendere l'indio come questione sociale e politica da dover risolvere. Come scrive anche Antonio Candido in un suo testo per l'edizione commemorativa dei vent'anni di *Maira*, l'indianismo di Ribeiro si allontana da quello di José Alencar e anche da quello di *Macunaima*, che appariva maggiormente fatto di *humor*. Nel caso di Ribeiro, l'indio appare malinconico ed escluso in una doppia forma, come accade al personaggio di Isaías, escluso dalla sua tribù e dal suo paese (CANDIDO in RIBEIRO, 1996, p. 383). Inoltre, è sottolineato che in *Maira* si affronta la questione dell'indio da una prospettiva politica, economica e sociale, portando ad un'ulteriore novità, ossia la presenza nel testo di diversi personaggi indigeni. Con ciò, Ribeiro rompe con i modelli precedenti. Infatti Isaías/Avá è diverso dall'indio di José de Alencar o di Mário de Andrade, ha voce propria, fa le sue riflessioni e mostra il suo punto di vista rispetto la società. Non è l'indio guerriero del Romanticismo, al contrario, è un indio che non riesce a incarnare il ruolo di capo guerriero. Per di più, vengono descritti riti e miti della cultura indigena, rese note particolarità regionali, che si oppongono al discorso cattolico-colonizzatore.

Altro aspetto nuovo di *Maira*, rispetto alle opere indianiste precedenti, è l'offrire materiale scientifico raccolto dallo stesso Autore, come evidenzia Moacir Werneck de Castro in "Um livro-testemunho":

Maira representava um avanço considerável para o entendimento do choque de culturas que esmagava o índio brasileiro. Diferentemente de Mário de Andrade, Darcy Ribeiro não trabalhou sobre lendas (em particular, no caso de *Macunaima*, as recolhidas pelo etnólogo alemão Koch-Grünberg), mas com material acumulado e amadurecido por ele próprio, numa longa vivência com tribos indígenas⁶⁸ (in RIBEIRO, 1996, p. 392).

⁶⁸ "Maira rappresentava un avanzamento considerevole per la comprensione dello shock culturale che opprimeva l'indio brasiliano. Diversamente da Mário de Andrade, Darcy Ribeiro non lavorò sulle leggende (in particolare, nel caso di *Macunaima*, quelle raccolte dall'etnologo tedesco Koch-Grünberg), ma con materiale accumulato e creato da lui stesso, durante una lunga convivenza con le tribù indigene".

In *Maira*, oltre che trasmettere informazioni etnografiche sugli indios, Darcy Ribeiro presenta la questione indigena, evidenziando e denunciando il carattere distruttivo della civiltà occidentale. Come scrive Silvano Santiago, la prosa letteraria di *Maira* si presenta inerente alla “questione delle minoranze” (1989, p. 35), tanto che Ribeiro attraverso il suo romanzo si fa militante della causa indigena, anche perché vedeva nel ruolo di intellettuale il compito di portare avanti una lotta e intervenire direttamente sui cambiamenti della società e della politica. Appunto, la Coelho scrive:

Trouxe para a literatura a voz do índio. Incorporando a memória do outro, abriu veredas para o caminho da liberdade e de resistência. Através de sua escrita misturou “a coisa literária” com “a coisa humana”⁶⁹ (COELHO, 1997, p. 36).

Infatti, come si è sottolineato in più occasioni, Darcy Ribeiro in tutta la sua opera ha sempre affrontato la questione indigena, tanto che “associou sua vida e memória à existência dos índios brasileiros” (COELHO, 2012, p. 175), essendo sempre stato dalla loro parte.

Al ripercorrere la tradizione letteraria brasiliana, si percepisce che, nonostante l’indio apparisse sin da tempo un tema letterario, è solo in un’epoca più recente che in letteratura si affronta la questione indigena da un punto di vista sociale e critico, portando, in parte, al superamento della sua rappresentazione idilliaca, riconoscendolo come vittima dei processi di colonizzazione ed esplorazione, e dandogli l’opportunità di far sentire la sua voce. Sebbene alcuni critici distacchino delle novità nei romanzi di Ribeiro nel riportare la questione indigena in letteratura, dove l’indio appare figura centrale, associato alla discussione sulla problematica dell’etnocidio/genocidio e alla distruzione della foresta Amazzonica, si continua ad osservare nei suoi romanzi ritratti dell’indio, delle sue tradizioni e delle sue cosmovisioni in linea con la tradizione indianista, ritrovando un immaginario stereotipato. Infatti, la Stegagno Picchio, in uno dei suoi interventi, definisce i romanzi di Ribeiro “indianisti” e caratterizzati da un immaginario capace di affascinare il sistema culturale europeo, come

⁶⁹ “Ha portato nella letteratura la voce dell’indio. Incorporando la memoria dell’altro, aprendo sentieri verso il cammino della libertà e della resistenza. Attraverso la sua scrittura ha mescolato ‘il letterario’ con ‘l’umano’ “.

nel passato, tanto che “non è un caso quindi, che Ribeiro venga definito come “l’antropologo narratore, capace di far sorridere anche l’Europa con le sue gustosissime favole indie” (STEGAGNO PICCHIO, 1978, p. 10).

Come si è detto precedentemente durante il breve *excursus* sulla tradizione letteraria brasiliana, sin dal ritrovamento dei luoghi del “Nuovo Mondo”, si crea una letteratura basata su di un immaginario fatto di stereotipi, immagini cristallizzate e *topoi*, fatti inizialmente dai primi navigatori e viaggiatori europei che giunsero lì, per poi perdurare nel tempo, anche nelle stesse opere brasiliane, laddove gli intellettuali locali si rifacevano ai modelli eurocentrici.

Si forma un immaginario specifico sul Brasile che, allo stesso tempo, presenta punti in comune con quello degli altri paesi dell’America Latina. Infatti il Brasile, così tutto il “Nuovo Mondo”, appare come la terra “dell’Utopia”, dai luoghi edenici, sconosciuti e misteriosi, lontani dalla realtà europea.

Per quanto riguarda nello specifico l’immagine costruita del Brasile, questa si forma a partire dalla lettera di Pero Vaz de Caminha al Re D. Manuel di Portogallo sulla cosiddetta “scoperta” dell’Isola di Vera Cruz. In questo primo documento ha inizio la creazione di quell’immaginario brasiliano che descrive il Brasile come una terra utopica e simile al paradiso terrestre, fertile e amena, dove regna una natura lussureggiante, ricca di frutti, in cui vivono donne bellissime e i suoi abitanti, gli indios, nudi e primitivi, sono assai cordiali o, in altri casi, antropofagi o praticanti la lussuria, sempre nudi e abbelliti da piume. Questa immagine continua a crescere di nuovi caratteri, che derivano da racconti di altri navigatori, -quali Vespucci, Pigafetta, Ramusio, ecc. - che portano a descrivere l’Isola di Vera Croce attraverso nuove denominazioni: “terra dei cannibali” o “terra dei pappagalli”.

Queste immagini le si possono ritrovare nei romanzi di Ribeiro. Tanto che in *Maira* si trovano le descrizioni della tribù indigena inventata dei mairum, in cui gli indios sono ritratti con i loro corpi dipinti e decorati da piume e gioielli tradizionali. Vengono narrati i loro riti e i miti, percorsi da simboli e allegorie legate alla natura e al mondo magico, trasportando così il lettore in un mondo lontano e incantato attraverso un linguaggio simbolico e magico. Lo stesso vale anche per *Utopia selvaggia*, ambientato anch’esso nel mezzo della foresta Amazzonica e fra le tribù indigene delle Icambias e dei Galibi. Le descrizioni di questi gruppi indigeni appaiono vicine alla tradizione dei primi documenti europei sul Brasile e tutti quei paesi del “Nuovo Mondo”.

Si può leggere a proposito delle Icambias, tribù indigena simile alle leggendarie amazzoni,

são formosas de corpo e de muito boas caras. Seus cabelos pretos são lassos, mas grossos como crina de cavalo. Numas horas caem escorridos, noutras são enlaçadas em tranças. Sua vestimenta principal é andarem pintadas de tinturas pretas ou encarnadas com que se riscam como zebras ou se esquartejam enxadrezadas. Suas jóias são coloridos adornos emplumados ⁷⁰ (RIBEIRO, 1982, pp. 13-14).

Oppure sui Galibi,

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Nenhum é fanado. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência.

Seus cabelos são lisos, corredios. Os homens andam tosquiados, de meia-tosquia, a modo de serem carecas, o que lhes dá um gozado ar senatorial. Machos e fêmeas andam quartejados de cores, a saber, metade do corpo de sua própria cor e a outra de tinta preta, um tanto azulada; outros quartejados de escarlate ⁷¹ (RIBEIRO, 1982, p. 72).

⁷⁰ “Hanno corpi formosi e di faccia sono belle. I capelli neri sono morbidi ma grossi come crine di cavallo. Li portano sciolti o raccolti a treccia. Si vestono di pitture, nero e carminio, con le quali si striano come zebre o si squadrano a scacchi. I loro gioielli sono colorati ornamenti di piume” (RIBEIRO, 1987, p. 5, trad. FERIOLI).

⁷¹ “La loro pelle è bruna, tendente al rosso, hanno belle facce e nasi regolari, sono ben fatti. Il loro corpo è elastico e scattante. Stanno nudi, non portano alcun indumento, ma non gli fa alcuna differenza coprire o scoprire sia la faccia che le vergogne. In questo sono molto innocenti.

I capelli sono lisci, setosi. Gli uomini si tosano i capelli sul cranio e questo gli conferisce un'aria senatoriale. Maschi e femmine dipingono metà del corpo in

A leggere queste descrizioni, si ritrovano i *topoi* principali dei primi trattati europei, tanto che gli aspetti enfattizzati sono gli stessi che erano presenti anche nella *Carta de Pero Vaz de Caminha*, ossia, gli indios sono belli, innocenti, e vanno nudi, coperti solamente da dipinti e gioielli fatti di piume. Cosicché nei romanzi di Ribeiro continua la rappresentazione di questi luoghi e dei loro abitanti in linea con la tradizione letteraria passata, ritraendo un mondo lontano dall'europeo, contornato dal fascino dell'incantato.

Altro *topos* e immagine caratteristica del Brasile è l'Amazzonia, la selva, che corrisponde ad un luogo *naif*. È questo un luogo di frontiera fra immaginazione e ignoto, da una fauna e flora ricca e sconosciuta. È una selva impenetrabile e, allo stesso tempo, un luogo meraviglioso, cosicché l'Amazzonia appare come uno spazio mitico e mondo perduto. È dunque un luogo magico e misterioso, dalla natura incondizionata, dove convive il binomio vita e morte. È "l'Eldorado", luogo per eccellenza dove avviene il viaggio verso il sogno della ricchezza e descritto come ambiente affascinante e terribile. Per tali caratteristiche, è lo sfondo ideale in cui ambientare romanzi e racconti esotici, e ciò viene fatto anche dagli stessi naturalisti e scienziati, che, oltre a creare relazioni di carattere scientifico, aggiungono caratteri esotici nelle loro descrizioni, rendendo il tutto pervaso dalla verosomiglianza e dal romanzesco.

Lo "spazio" dell'Amazzonia è

il simbolo più evidente di quella contrapposizione fra cosmo e caos, fra natura e cultura, fra l'Europa e Nuovo Mondo, su cui si è costruita la storia dell'Amazzonia. Una storia, come si è visto, che non comincia con la scoperta, ma si precostituisce negli itinerari tortuosi e incredibilmente ricchi di un immaginario medievale, che affiderà ai secoli successivi stereotipi di straordinaria vitalità, arricchiti, attraverso il tempo, delle più diverse suggestioni. [...] Fin quando, sfumati i fantasmi improbabili e avvincenti dell'*imagerie* esotica europea, la foresta tenderà a identificarsi sempre più come luogo-simbolo di un mancato incontro

nero bluastro o di rosso, e lasciano l'altra metà del colore naturale." (RIBEIRO, 1987, pp. 53-54, trad. FERIOLI).

con l'alterità, in cui si consuma oggi il dramma dell'intellettuale latinoamericano (PELOSO, 1988, p. 15).

Non è un caso che Ribeiro usi l'Amazzonia come cornice per i suoi romanzi, tanto più in *Maira* dove domina l'archetipo della morte nella foresta in cui avviene l'incontro fra le diverse etnie. Ciò deriva dal fatto, come sottolinea anche Peloso, che l'Amazzonia inizialmente appariva come quel luogo in cui gli europei avevano proiettato le loro aspirazioni di ricchezza, però, una volta arrivati lì, si scontrarono con una realtà difficile da dominare e da penetrare che portò molte spedizioni a conclusioni drastiche, oltre che all'invasione e colonizzazione di questi luoghi e dei loro abitanti, inducendo la scomparsa di molte etnie.

Per questo la foresta Amazzonica appare contraddistinta da una doppia natura: da una parte, è la terra utopica in cui si poteva ritrovare il mondo perduto e l'origine dalla vita, proiettando i sogni medievali; mentre, dall'altra parte, è il luogo in cui si veniva a consumare la tragedia per i popoli indigeni. Quest'ultimo aspetto è esemplificato in *Maira*, esattamente nei due principali personaggi, Isaías e Alma. Questi due personaggi, la cui traiettoria avviene durante il viaggio verso la foresta e si completa al suo interno, ritraggono il dramma vissuto dai gruppi indigeni, così anche quello dello stesso popolo brasiliano. Infatti:

D'ora in poi i diversi eroi che torneranno a inoltrarsi nella selva si porteranno dietro questo senso di drammatica impotenza, di sconfitta quasi precostituita, che sembra gravare inesorabilmente sul loro destino. Sarà così anche Isaías e Alma, protagonisti di *Maira* (1976) del brasiliano Darcy Ribeiro, il primo inesorabile scisso fra la sua origine india e la sua educazione europea, la seconda vanamente alla ricerca di una sua nuova identità di donna. Il viaggio nella foresta rappresenterà, in entrambi i casi, il fallimento di una ricerca dell' "altro" portata avanti tanto a livello individuale, nei conflitti della propria coscienza, quanto a livello collettivo, come verifica delle radici della propria socialità: abbandonato ogni senso di colpa, Alma ritroverà fra gli indios una nuova libertà istintuale, che la porterà però alla morte, mentre Isaías, in cui vive sempre il *mairum* Avá, inguaribilmente

contaminato dai “veleni” della civiltà non riuscirà più a reintegrarsi in un mondo già peraltro predestinato a scomparire malinconicamente (PELOSO, 1988, pp. 208-209).

Cosicché, quando l'Amazzonia passa da luogo esotico, d'avventura e romanzesco, a spazio dominato dalla morte e dalla tragedia, a partire dal momento in cui ha inizio quell'atteggiamento critico verso la questione indigena. Si cerca così di abbandonare quei toni romanzeschi per passare ad altri basati anche sull'ironia per demitizzare gli antichi *topoi* letterari. Infatti, nel Ventesimo secolo si osserva che:

Dal Macunaíma di Mário de Andrade (eroe senza nessun carattere, allegro frutto di una terra contraddittoria e mistirazziale), tutta una generazione di scrittori brasiliani (da Márcio Souza, a Darcy Ribeiro, a Antônio Callado, per citare alcuni tra i più importanti) ha scelto di rimodellare i dati reali, e soprattutto quelli fantastici, la realtà e la leggenda amazzonica, per dar vita a una antisaga della foresta che, deformando gli ingranaggi dell'avventura e le formule del mito, rovesciando i punti di vista della storia, destrutturando relazioni di causa-effetto date per certe, punta ad una dissacrazione parodistica (BARCA, 1995, p. 89).

I romanzi più recenti, sebbene mantengano quell'esotismo e immaginario dei primi secoli, vengono in un certo qual modo rivisitati, dando spazio alla questione indigena e a quella ecologica sulla distruzione e devastazione sempre più evidente della foresta che coinvolge anche i suoi ormai pochi abitanti, gli indios, ma con atteggiamento diverso. Peloso, con toni critici, afferma:

Oggi, ad anni di distanza, il problema appare ancora più urgente e necessario, nel momento in cui s'affaccia in Amazzonia un fantasma, che nessuna pur fertile fantasia di scrittore aveva saputo in passato immaginare. Da affascinante metafora a drammatica realtà: la parabola del 'mondo perduto' rischia di giungere alla sua conclusione (PELOSO, 1988, p. 310).

E questo sentimento di nostalgia appare evidente in *Utopia selvaggia*, laddove soggiace un significato implicito, ossia:

Su questa strada, ovviamente, la letteratura sull'Amazzonia raggiunge un punto di non ritorno. Fugati definitivamente sogni e fantasmi di un esotismo spesso di facciata, proiezione a sua volta delle profonde contraddizioni dell'anima europea, se ne va con essi anche l'illusione di un mondo intatto e primigenio in cui sia ancora possibile dissolvere i veleni della 'civiltà' (PELOSO, 1988, p. 272).

E, come sottolinea Peloso, il messaggio sotteso non è ottimistico, infatti:

Dietro il gioco apparente ci sia una realtà più amara di quella implicita nella vicenda, ce lo testimonia il sottotitolo stesso del libro: '*Saudades da inocência perdida. Uma fábula*'. Una favola, appunto, come se l'immensa foresta fosse condannata a vivere, in virtù di un maligno incantesimo, o nei fantasmi del passato, o in un avvenire che non si realizza mai (PELOSO, 1988, p. 273).

Non solo il titolo fa riflettere, ma anche i molti sensi nascosti che si trovano al lungo di tutto il romanzo portano a pensare sul significato più profondo dell'opera. Tanto che qui avviene l'affermarsi dell' "utopia" di un luogo (o non-luogo) che, malgrado esista - essendo la foresta Amazzonica - , è selvaggio, e, allo stesso tempo, "perduto" e ormai distrutto. Non è un caso quindi che, a fianco alla magia, elemento appartenente alla "favola", entri anche la morale, carattere insito a questo genere narrativo. Nel romanzo *Utopia Selvaggia*, l'Amazzonia così anche lo stesso Brasile, da luogo edenico si trasforma in un luogo corrotto dalla civiltà. Tanto che, se nei primi capitoli del romanzo si descrive l'Amazzonia come Eldorado e Eden, già a partire dall'ultima parte si comincia a denunciare il fatto che il Paese e la sua foresta si stanno trasformando in uno spazio di esplorazione da parte delle

multinazionali. “Assim se cumpria o destino nacional: desencantar o reino encantado”⁷² (RIBEIRO, 1982, p. 45).

Pertanto, al considerare tali aspetti e le riflessioni critiche, i romanzi di Ribeiro appaiono in molti punti, forse, più vicini alla corrente indianista, riportando *topoi* in linea con la tradizione, anche se, allo stesso tempo, vogliono essere militanti della questione indigena, apparendo come esempi indigenisti. Per questo, è possibile considerarli come li definisce Walnice Nogueira Galvão, esempi di un “indianismo revisitado” (Cf. 1981, pp. 171-185), dovuto al fatto che viene data voce all’indio, presentando per la prima volta il suo punto di vista, come si vedrà nel prossimo sottocapitolo, in cui si studieranno i romanzi ribeiriani.

Attraverso l’analisi a seguire, si cercherà di chiarire se i romanzi ribeiriani appartengono a una delle due correnti, o se in realtà appaiono come qualcosa di nuovo, un superamento delle diverse correnti della tradizione letteraria brasiliana e latinoamericana.

2.3. I romanzi di Darcy Ribeiro

I romanzi di Ribeiro sono uno spazio in cui confluiscono e compenetrano varie esperienze, correnti scientifiche e letterarie diverse, emergendo le tante facce intellettuali dell’Autore, tanto che la sua opera narrativa appare fortemente permeata dai suoi studi antropologici, intersecandosi con quelli etnologici e sociali. Infatti si ritrovano molte delle tematiche presenti nelle sue relazioni antropologiche, oltre che informazioni e concetti dei suoi trattati etnologici⁷³. Per questo, per poter comprendere l’opera narrativa di Ribeiro, non si può fare a meno di considerare il restante della sua bibliografia:

É muito difícil tratar da produção literária de
Darcy Ribeiro, sem que se faça referência a sua

⁷² “Si compiva in tal modo il destino nazionale: disincantare il regno incantato.” (RIBEIRO, 1987, p. 33, trad. FERIOLI).

⁷³ Bisogna dire che dopo le esperienze dei suoi romanzi, Ribeiro unisce la componente narrativa anche ai suoi saggi antropologici, ed esemplificazione di questo è l’opera che chiude gli Studi di Antropologia della Civiltà, *O povo brasileiro*. Secondo la Miglievich Ribeiro, tale opera “aparece-nos na qualidade de narrativa” (“ci appare in qualità di narrativa”) (MIGLIEVICH RIBEIRO, 2010, p. 3).

atuação como etnólogo indigenista, como educador, como político militante e como ensaísta. Todas essas atividades acham-se entrelaçadas (COELHO, 1997, p. 15).

È come se Darcy Ribeiro nei suoi romanzi facesse un compendio di tutta la sua opera, facendo rientrare nella sua narrativa le conoscenze apprese durante gli anni delle ricerche sul campo, i suoi studi e la sua memoria, raccontando dei luoghi che fecero parte della sua vita e trattando di questioni che sempre lo preoccuparono. Tanto è vero che si dice che “*Maira, O mulo, Utopia selvagem, Migo*, nei quali si depositano studi e fasi della sua esperienza con *indios*, brasiliani dell’interno, immagini della sua terra” (CONSIGLIO, 1997, p. 13).

Per esempio in *Maíra*, si possono trovare molti riferimenti ai suoi studi antropologici, - *A fundação do Brasil, 1500/1700* (1992), *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), *Diários índios. Os Urubu-Kaapor* (1996) (COELHO, 2012, p. 161) -, laddove si uniscono dati storici e antropologici alla letteratura. In questo modo Ribeiro presenta la questione indigena e quella identitaria del suo popolo (temi fondamentali per l’Autore), facendo dialogare anche differenti testi della letteratura brasiliana assieme a “textos de outras literaturas em que a questão indígena está presente e, ainda, com textos antropológicos do escritor, que refletiu sobre o Brasil e a América Latina”⁷⁴ (COELHO, 2012, p. 167).

Pertantol’opera narrativa di Darcy Ribeiro ritratta diversi aspetti e “facce” del Brasile, così anche del suo popolo, rappresentando il Brasile indigena e quello della regione di Minas Gerais, oltre che le problematiche sociali, storiche e politiche dell’intero Paese. Come afferma Haidée Ribeiro Coelho a proposito dell’opera narrativa di Ribeiro, “através de sua literatura, mapeia o Brasil”⁷⁵ (2005, p. 172). Infatti, nei suoi romanzi vengono mostrati diversi luoghi del Paese: in *Il mulo* e *Migo* è presentata la regione a nord dello Stato di Minas Gerais e parte di Goiás, luoghi in cui nacque l’Autore, dove domina un linguaggio fatto di regionalismi e di oralità; mentre *Maira* e *Utopia selvaggia* sono ambientate nella parte interna del Brasile dove vivono

⁷⁴ “Testi di altre letterature nei quali la questione indigena è presente e, inoltre, con testi antropologici dello scrittore, che ha riflettuto sul Brasile e sull’America Latina”.

⁷⁵ “Attraverso la sua letteratura, mappa il Brasile”.

gli indigeni, contrapponendo l'oralità, fatta di miti e riti, base della memoria indigena, e la scrittura, memoria dell'uomo civilizzato.

Oltre a narrare il Brasile nelle sue diverse sfumature, Ribeiro scrive anche sull'America Latina, riportando alcune delle sue teorie sulla genesi di formazione dei popoli latinoamericani - includendo quindi il Brasile stesso - che appaiono connesse al problema identitario di questi. Come già aveva discusso negli anni Settanta e Ottanta nei suoi Studi di Antropologia, Ribeiro evidenzia una comunanza fra i paesi dell'America Latina che va al di là della stessa storia, economia e politica. Infatti questi popoli si sono formati a partire dalle mescolanze di razze e culture, - l'indigena, l'europea e l'africana -, che li ha portati a non riconoscersi in nessuna delle tre matrici, soffrendo un processo di alienazione identitaria che li aveva portati a un sentimento di *ninguendade*, ossia, il sentirsi privi di un'identità ed essere esclusi. Ribeiro introduce così il concetto di *transfiguração étnica* in relazione agli indios. Con questo suo concetto vuole dimostrare che, nonostante la deculturazione dei gruppi etnici più deboli e la loro alienazione identitaria, l'entità che si viene a creare è nuova e originale, come è il caso di quella brasiliana. Tanto che il popolo brasiliano è:

Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam⁷⁶ (RIBEIRO, 1995, p. 19).

Cosicché Ribeiro, nei romanzi, vuole riprodurre la costruzione storica brasiliana basata sul processo di *mestiçagem*, processo che ha interessato il Brasile, oltre che l'intera America Latina. Per riflettere il processo di *mestiçagem* nei suoi romanzi, lo fa attraverso la tematica trattata così anche attraverso la creazione di un linguaggio inventato,

⁷⁶ “Nuovo perché surge come una etnia nazionale, culturalmente differente dalle matrici che la formarono, fortemente meticcata, resa dinamica da una cultura sincrética e singolare data la ridefinizione dei suoi originali tratti culturali. Nuovo anche perché vede se stesso ed è visto come un popolo nuovo, un nuovo genere umano differente da quelli che esistono”.

dove si uniscono miti indigeni a scritti della tradizione dei popoli civilizzati per rispecchiare il carattere ibrido del Brasile. Difatti, nei suoi romanzi, si concatena la tradizione scritta, che corrisponde alla memoria del civilizzato basata sulla scrittura, con quella orale, ossia l'indigena, basata su di una tradizione fatta di miti e tramandata oralmente, anche se bisogna qui puntualizzare, come spiega Martin Lienhard nel suo libro *La voz y su huella*, che è riduttivo affermare che la tradizione orale tipica dei popoli indigeni si basi esclusivamente sull'oralità. Infatti, le società e tradizioni cosiddette orali si fondano su un sistema semiótico complesso, “multimedial, que se apoya(ba) no sólo en la comunicación verbal oral, sino también en los medios - plásticos, gráficos, coreográficos, gestuales, musicales, rítmicos - más variados. Hablar de ‘sociedades sin escritura’ resulta, pues, tendencioso”⁷⁷ (LIENHARD, 2003, p. 32).

Tornando ai romanzi di Ribeiro, si osserva che l'Autore unisce le due tradizioni (l'indigena e l'europea) per poter ricreare la memoria del Brasile. Infatti,

A construção tanto dos textos antropológicos quanto dos textos literários de Darcy Ribeiro acha-se associada a uma auto-referencialidade, responsável por descolar, no caso, o oral do seu espaço de origem. O mito de Maíra aparece lido e relido em *Maíra*, *Diários índios* e *O povo brasileiro*. O oral, depreendido da versão transcrita do relato antropológico, habita o romance. O mito, ressignificado na ficção, transfere-se para outro texto antropológico que vai habitar a memória histórica do povo brasileiro. Nessas passagens do oral e do escrito, não existe mais a polarização e o binarismo⁷⁸ (COELHO, 2005, p. 173).

⁷⁷ “Multimediale, che si appoggia(va) non solo nella comunicazione verbale orale, ma anche nei mezzi - plastici, grafici, coreografici, gestuali, musicali, ritmici - più variati. Dire ‘società senza scrittura’ risulta infatti tendenzioso”.

⁷⁸ “La costruzione sia dei testi antropológicos sia dei testi letterari di Darcy Ribeiro si trova associata ad una auto-referenzialità, responsabile di staccare, in questo caso, l'orale dal suo spazio di origine. Il mito di Maíra appare letto e riletto in *Maíra*, *Diários índios* e *O povo brasileiro*. L'orale, percepito dalla versione trascritta della relazione antropológica, abita il romanzo. Il mito,

Inoltre, Ribeiro porta ad una rivisitazione dei miti, integrandoli e modificandoli,

Darcy Ribeiro canibaliza tanto o escrito quanto o oral, imprimindo um estilo singular em seus textos. Admitindo Mário de Andrade como “herói totêmico de todos nós” e aproximando-se de Oswald de Andrade “sacana, igualmente querido e detestado”, vale-se do deboche, de sátira, da ironia, do humor, do deslocamento de diferentes discursos e da erotização da palavra como modo de questionar o mundo tal como ele se apresenta na sua exterioridade⁷⁹ (COELHO, 2005, p. 13).

Tale espediente letterario usato da Darcy Ribeiro, ed evidente soprattutto in *Utopia selvaggia* - in cui ci sono richiami letterari a tradizioni diverse -, segue i principi dei modernisti, cioè il “cannibalizzare” le varie tradizioni che stanno alla base del Brasile e dell’America Latina, portando alla creazione di romanzi cosiddetti “ibridi”, dove vengono mescolati diversi generi letterari, di differenti origini e provenienze, “cannibalizzandoli” e “digerendoli” in una forma nuova e originalmente latinoamericana⁸⁰.

Pertanto, Darcy Ribeiro, nei suoi romanzi, crea un linguaggio percorso da dualità per poter rappresentare il dualismo culturale ed identitario non solo del Brasile, ma anche dell’America Latina. Con l’accostamento della tradizione orale con quella scritta, l’autore

riformulato nella finzione, si trasferisce in un altro testo antropologico che abita la memoria storica del popolo brasiliano. In questi passaggi dall’orale e dallo scritto, non esiste più la polarizzazione e il binarismo”.

⁷⁹ “Darcy Ribeiro cannibalizza sia lo scritto sia l’orale, dando uno stile singolare ai suoi testi. Riconoscendo Mário de Andrade come ‘eroe totêmico di tutti noi’ e avvicinandosi a Oswald de Andrade, ‘bastardo, ugualmente caro e odiato’, si vale di dissolutezza, di satira, d’ironia, dell’*humor*, dello spostamento di differenti discorsi e dell’erotizzazione della parola come modo di questionare il mondo tale come si presenta nella sua esteriorità”.

⁸⁰ Dalla metà del Ventesimo secolo, in particolar modo dopo la Rivoluzione Cubana, in America Latina cominciano a crearsi movimenti di intellettuali che partono dall’idea che esistono aspetti comuni nella storia, nella genesi dei paesi del subcontinente americano, portando così alla creazione di teorie e opere che vogliono essere “latinoamericane” e riflettere questa realtà particolare.

brasiliano fa in modo che si confrontino la tradizione indigena/barbara e quella europea/civilizzata, sbocciando però, in una molteplicità di voci. Considerando questo aspetto dei romanzi di Darcy Ribeiro, si è portati a domandarsi se i suoi romanzi possano essere ritenuti esempi della teoria formulata da Ángel Rama, la *transculturación narrativa*. La *transculturación narrativa* (1982) di Ángel Rama riprende il concetto antropologico di *transculturación*, introdotto nel 1940 dall'antropologo cubano Fernando Ortiz per spiegare il processo che aveva interessato Cuba nel momento in cui, con la colonizzazione, si erano incontrate e scontrate la cultura indigena e quella europea - e in un secondo momento quella africana -, formando identità sociali. Questo processo però interessava tutti i paesi dell'America Latina. Tanto è vero che l'intellettuale uruguayano affermava una relazione fra idiversi paesi dell'America Latina, avendo avuto una traiettoria storica e culturale simile, che sirifletteva nelle loro letterature. Questi paesi apparivano uniti dalla storia a partire dall'epoca della colonizzazione, che aveva portato all'esclusione degli indigeni di quelle terre, all'imposizione di valori europei e alle varie fasi che caratterizzavano le loro letterature. Ángel Rama e gli intellettuali che collaboravano al giornale *Marcha* volevano dimostrare una solidarietà fra i vari paesi del continente latinoamericano. È da qui che nasce il concetto di *transculturación*, che si base su di un'idea transnazionale, che sottolinea la pluralità di strutture culturali, tradizioni letterarie, problematiche umane, ma ricomposte e unite dal concetto di America Latina. La sfida che si prefiggevano gli intellettuali che collaboravano in questa rivista, era quello di lavorare per l'affermazione di una America Latina unita nelle differenze, privilegiando il campo della cultura. A questo scopo collaborano Ángel Rama, Darcy Ribeiro, Guillermo Bonfil Batalla, anche attraverso la creazione della Biblioteca *Ayacucho* (1974) a Caracas. L'obiettivo era di creare una visione dell'America Latina unita letterariamente, politicamente e culturalmente. Così Rama traspone il concetto antropologico alla letteratura, spazio in cui si uniscono forme regionaliste e popolari assieme ad altre moderne ed urbane, mostrando il sincretismo e la trasformazione del moderno al regionale. Tutto ciò si riversa nel processo creativo dei romanzi di autori latinoamericani che si può osservare nella lingua letteraria, usata come un'amalgama di tratti differenti che superava le divisioni. Rama considerava come modelli di questa teoria i romanzi di Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos e João Guimarães Rosa. Questo gruppo di letterati riproducevano nei loro testi il processo di colonizzazione nel continente latinoamericano che aveva portato alla negazione etnica dei

gruppi indigeni in favore di modelli e valori europei imposti, creando popoli e culture meticce, dove la componente indigena era sopraffatta da quella europea. Tale processo storico e sociale veniva reso in Letteratura, secondo Rama, attraverso una lingua, strutture narrative e cosmovisioni che rappresentavano così la natura *mestiça* dell'America Latina, riportando le diverse tradizioni etniche e linguistiche popolari o indigene assieme a quelle occidentali-moderne unendosi fra loro. Allo scontro iniziale fra le due entità - l'europea e l'indigena -, espresso da dicotomie e dalla dialettica fra regionalismo/cosmopolitismo, centro/periferia, verrebbe superato dalla *transculturación*, tentativo di trovare un terzo cammino, dando così spazio ad una terza entità, ossia, a quello che si trova "fra" e "oltre" le due entità originali.

Questa teoria potrebbe essere intravista in *Maíra*, seppur Ángel Rama non avesse considerato i romanzi di Darcy Ribeiro appartenenti al gruppo di scrittori della *transculturación narrativa*, dato che sono riportate la lingua, le tradizioni e la cosmovisione dell'universo europeo e di quello indigena⁸¹; e lo stesso può valere per *Il mulo*, in particolare a livello linguistico. Ma dovuto al fatto che l'obiettivo della tesi è un altro, si lascia la questione aperta a possibili ricerche future.

Tornando invece ai romanzi di Ribeiro, i quali narrano il Brasile, sia quello indigena e dell'Amazzonia (*Maíra* e *Utopia selvaggia*), sia quello del *sertão* e dello Stato di Minas Gerais (*Il mulo* e *Migo*), questi mantengono sempre e comunque una relazione con la restante realtà brasiliana. Si può dire che, malgrado Ribeiro situò due dei suoi romanzi nello Stato di Minas Gerais e Goiás, mentre gli altri due nella foresta Amazzonica, ambienta tutti i suoi romanzi in spazi di frontiera, essendo visti come luoghi di margine.

Nella tesi di Giustini⁸² (2009, pp. 23-24) viene esemplificata la "narrativa di frontiera", studiata in alcuni romanzi del panorama latinoamericano. Tale tipo di narrativa consiste nell'atto di comunicare fra centro e margine, avvenendo esattamente in quei luoghi che sono delle "frontiere", o, altre volte, definiti come il "terzo margine", "*o entre-lugar*". Sono quei luoghi che sono distanti dal centro e sono visti come limite da voler essere superato, sebbene possa spaventare, perché rappresenta il rischio, lo sconosciuto. Inoltre, essendo lo spazio estremo,

⁸¹ Ciò viene contemplato nella tesi, *Transculturación em Maíra* (2013) di Elise Aparecida de Oliveira Souza.

⁸² GIUSTINI, Francesco. "*Narrativa di frontiera*". *Fenomenologia di una forma aperta*. Bologna, 2009.

è anche il luogo di esclusione e delle barbarie, dove si consuma il processo di meticciato e di ibridazione culturale, in cui avviene il relativismo etnico e la perdita di identità. I luoghi presentati nei romanzi ribeiriani racchiudono in sé tutte queste caratteristiche, tanto è vero che Ribeiro mostra lo scontro di realtà, ma anche l'effetto di amalgamazione che porta a qualcosa di transitivo e nuovo.

Questa “narrativa di frontiera” si riflette anche nella letterarietà dei romanzi ribeiriani, che porta ad unire linguaggi e cosmovisioni diverse - l'indigena e la civilizzata -, così anche vari tratti regionalisti del Brasile, portando alla creazione di opere dal linguaggio ibrido, dove si sovrappongono codici occidentali a quelli indigeni.

Nei suoi romanzi, anche se tutto confluisce e si oppone, portando ad una realtà dicotomica, si intravede una terza opzione che vuole essere una convivenza fra le opzioni contrarie, o come lui spesso afferma, “uma convivência das diferenças”. È forse in *Maira* che questo appare più evidente, tanto che nel testo confluisce il mondo civilizzato e quello indigena, che, al confrontarsi, si scontrano, si mescolano e si trasfigurano.

Passando ora all'analisi dei romanzi, partiamo da *Il mulo*. Di questo si evidenzia la complessità letteraria, come dimostra Cleuza Martins de Carvalho, perché l'opera presenta moltiaspetti in comune con il celebre romanzo *Grande Sertão: Veredas* del noto scrittore brasiliano Guimarães Rosa, ma riconoscendo tracce pure di altri romanzi brasiliani, quali *Macunaíma* di Mário de Andrade, *Dom Casmurro* di Machado de Assis, *São Bernardo* di Graciliano Ramos, *O Coronel e o Lobisomem* di José Candido de Carvalho (CARVALHO, 2008, p. 54).

Per quanto riguarda la vicinanza al romanzo di Guimarães Rosa, questa viene vista nel linguaggio usato, nel tema trattato e nella somiglianza fra i protagonisti delle due opere, Riobaldo e il Mulo. Infatti, i due personaggi “valem-se do poder da escrita para impor seu poder no contexto do sertão. O autor, através do narrador letrado, pode dessacralizar a confissão”⁸³ (COELHO, 2005, p. 10).

Il mulo inizia con la voce del narratore che presenta il protagonista dell'opera, Seu Filó - Colonnello Philogônio de Castro Maya, un colonnello, che, prossimo alla morte, confessa ad un prete (oltretutto, erede prescelto) tutti i suoi peccati e fa il suo testamento,

⁸³ “Si vale del potere della scrittura per imporre il suo potere nel contesto del *sertão*. L'autore, attraverso il narratore letterato, può dessacralizzare la confessione”.

tirando le somme della sua vita, rivivendola e mostrando a questo punto una preoccupazione esistenziale. Tale tecnica narrativa, cioè la confessione come monologo, è tipica della letteratura latinoamericana, come fa notare la Bianchini in un articolo nel quotidiano *La Stampa*, che però, diversamente dal romanzo *Il mulo*, veniva usata con fine politico, come è il caso di German Espinosa e Augusto Roa Bastos (BIANCHINI, *La Stampa*, 30 aprile 1983, p. 2). In parte, anche Ribeiro attraverso la confessione di Seu Filó porta a contemplare problemi politici del Brasile, ma in particolare mette in luce quelli di tipo sociale, denunciando il potere concentrato nelle mani dei *fazendeiros* che portano all'esportazione di terre dei più deboli e alla loro sottomissione per mezzo della violenza.

In questo romanzo, il protagonista ripercorre la sua vita da ragazzino, Trem, che parte da Grão Mogol, a nord dello Stato di Minas Gerais, passando per diverse regioni dello Stato, fino a diventare il famoso colonnello Philogônio de Castro Maya, a Goiás. La sua vita è un susseguirsi di episodi di violenza verso lui e verso le persone che gli stanno attorno, e per mezzo di queste confessioni, Ribeiro vuole denunciare il potere che esercitano i *fazendeiros*, uomini potenti ma non colti che sfruttano la loro posizione a discapito delle classi sociali più basse. Seu Filó è un uomo che viene dal basso, di origine umile e maschilista, che riesce, attraverso aiuti altrui e atteggiamenti non etici, a raggiungere una posizione socialmente alta. Però:

continua homem simples, bruto, com ética e moralidade próprias, sem lapidação nenhuma e que consegue com esforço, brabeza, muita esperteza, acumular riquezasmateriais e nenhuma ou quase nenhuma no campo intelectual e espiritual⁸⁴ (CARVALHO, 2008, p. 56).

Nell'articolo di Cleuza Martins de Carvalho, si evidenzia la vicinanza di Seu Filó al *Faust* di Goethe, anche se il Mulo non arriva al punto di fare il patto con il diavolo, e anche al *Principe* di Machiavelli (2008, p. 59).

⁸⁴ “Continua ad essere un uomo semplice, bruto, con etica e moralità proprie, senza nessuna istruzione e riesce con sforzo, cattiveria, molta astuzia, accumulare ricchezze materiali e nessuna o quasi nessuna in ambito intellettuale e spirituale”.

Così, tramite il protagonista del romanzo, Ribeiro vuole denunciare una situazione tipica delle zone rurali del Brasile, dove domina l'ignoranza e l'arretratezza, ma anche una società non organizzata, dove mancano i diritti fondamentali, quali l'istruzione, l'alimentazione, in cui vige la disuguaglianza sociale. Infatti:

Este é o olhar crítico de Darcy Ribeiro, construído através do narrador, nele expondo o que acontece de verdade para pôr em evidência discrepâncias, desmandos, desigualdades, injustiças, falta de liberdade, enfim, mostrar uma sociedade ainda rudimentar que precisa se organizar, evoluir, senão desaparecerá no conflito⁸⁵ (CARVALHO, 2008, p. 62).

Questi appaiono aspetti caratterizzanti la realtà brasiliana tanto che rappresentano tematiche che hanno sempre interessato Ribeiro e sono state affrontate in molti dei suoi saggi e articoli.

Nel romanzo *Il mulo* si narra così il viaggio esterno attraverso la *sertão*, ma anche quello interno, mostrando la metamorfosi dello stesso protagonista che cambia a seconda le trasformazioni culturali e sociali. Cosicché il narratore denuncia le disuguaglianze sociali, la struttura politica ed economica della società brasiliana, caratterizzata da strutture arcaiche, le lotte per conquistare le terre, l'oppressione della donna. Tanto che, nel percorso narrato dal protagonista, anche se in molti episodi è lui stesso l'artefice di soprusi e violenze, appare una denuncia contro chi detiene il potere e lo esercita verso gli altri. Viene denunciata la cattiveria umana, e, allo stesso tempo, è data la speranza e lo spiraglio affinché si affermi e si crei una società più umana.

Invece *Migo*, ambientato anche questo a Minas Gerais dove il tema centrale è "a mineiridade" (RIBEIRO in COELHO, 1997, p. 48), rappresenta quasi un romanzo confessionale e autobiografico (COELHO in PEREIRA; REIS, 2000, p. 86). Infatti si racconta dello scrittore "mineiro" Ageu de Sá Rigueira, che altro non è che l'*alter ego* di Ribeiro (COELHO, 1997, p. 19). Minas Gerais appare come il tema

⁸⁵ "Questo è lo sguardo critico di Darcy Ribeiro, costruito attraverso il narratore, in lui espone ciò che avviene veramente per mettere in evidenza discrepanze, indignazioni, disuguaglianze, ingiustizie, mancanza di libertà, dunque, mostrare una società ancora rudimentale che deve organizzarsi, evolvere, sennò sparirà nel conflitto".

centrale dell'opera tanto che viene narrata la storia dello Stato, evidenziando figure di personaggi famosi del luogo, facendo rivivere le glorie del passato di questa regione.

Anche in questo romanzo vengono usati espedienti letterari tipici della narrativa ribeiriana, per esempio, la frammentarietà, l'opposizione di piani narrativi, la polifonia, l'uso dell'ironia e dell'*humor*.

Questo romanzo non è arrivato ad essere pubblicato in Italia (il motivo è sconosciuto) e si può supporre che questo sia dipeso dal fatto che non presentava quelle tematiche e quell'immaginario che avrebbe potuto affascinare il pubblico lettore italiano, al contrario degli altri due romanzi ribeiriani che riportano il tema dell'indio e uno stesso contesto, quello amazzonico.

Passando così agli altri due romanzi, *Utopia selvaggia* e *Maira*, ambientati nei territori più interni del Brasile, ossia, la foresta Amazzonica, riportano la contrapposizione del mondo, della cultura, dei linguaggi degli indios a quelli degli europei con lo scopo di mostrare le "radici del Brasile"⁸⁶ e del suo popolo, e affrontare la questione indigena. Darcy Ribeiro attraverso questa tecnica narrativa vuole rendere evidente la tensione fra locale e globale, ma, allo stesso tempo, poter anche superare le dicotomie e proporre una terza opzione.

Entrambi i romanzi ripercossero un notevole successo, ma *Maira* è forse il più famoso, viste le traduzioni fatte in diverse lingue e l'uscita dell'edizione commemorativa dei vent'anni dalla prima edizione⁸⁷, in cui sono stati raccolti testi di noti critici brasiliani. La fama del primo romanzo di Darcy Ribeiro viene affermata anche dalla Coelho: "no âmbito da produção literária do escritor, é o livro mais comentado, considerando-se aqui os vários estudos que foram escritos sobre ele no Brasil e no exterior"⁸⁸ (COELHO in PEREIRA; REIS, 2000, p. 88).

Sebbene *Maira* sia il romanzo che più suscitò interesse, pure *Utopia selvaggia* ha riscosso un notevole successo. Il proprio Darcy

⁸⁶ Espressione coniata dal celebre saggio di Sérgio Buarque de Hollanda *Raízes do Brasil* (1936).

⁸⁷ Viene specificato nel testo scritto da J. Maia Neto, "Maité, Maité": "ao termo de sua trajetória de 20 anos e 48 edições em oito línguas". (Alla conclusione della sua traiettoria dei 20 anni e 48 edizioni in otto lingue) (in RIBEIRO, 1996, p. 393).

⁸⁸ "In ambito della produzione letteraria dello scrittore, è il libro più commentato, qui considerando i vari studi che sono stati scritti su di lui in Brasile e all'estero".

Ribeiro (Cf. in COELHO, 1997, p. 46) afferma che l'opera ebbe grande esito in America Latina e a Cuba, mentre, in Europa, si distacca la traduzione fatta dalla Germania, la quale presentava cinquantadue note a piè di pagina in cui venivano spiegati i sensi nascosti dell'opera, così denotando l'erudizione dell'opera. L'Autore sottolinea anche che l'edizione italiana era "inspirada na alemã, também tem muitas notas de pé de página" (COELHO, 1997, p. 47).

Utopia selvaggia dimostra essere anch'essa un'opera complessa dovuto ai molti sensi nascosti, così anche al riportare concetti fondamentali delle teorie ribeiriane sviluppate in particolare in *Os índios e a civilização*. Infatti in più punti del romanzo emergono i concetti di *deculturação* e *transfiguração étnica*. È un romanzo fantastico dove si intrecciano diversi rimandi letterari, *topoi* e miti indigeni. Infatti vi è l'unione di diversi linguaggi e differenti testi, fonti orali e altre erudite, sia della tradizione letteraria brasiliana sia di quella europea, mostrando il suo lato antropofago, progetto letterario proposto da Oswald de Andrade ed esplicitato in questo romanzo dallo stesso Autore.

Per questo, al lungo di tutto il romanzo, domina la frammentazione e l'unione di opposti resi dall'accostamento di testimonianze sul mondo indigena con altre fonti europee, dove si mescolano tradizioni letterarie brasiliane insieme a quelle europee, il tutto caratterizzato da una ricchezza di rimandi intertestuali. Tanto che attraverso i vari riferimenti letterari, come "Américo Vespucci, Hans Staden, André Thevet, Claude d'Abbeville e dos quadros de Di Cavalcanti e de Victor Vasarely, etc. Geram uma tensão entre a história do passado e do presente"⁸⁹ (COELHO, 2005, p. 12). Sembra così che Ribeiro voglia mostrare che la fondazione del Brasile e della sua tradizione letteraria e culturale - aspetto che vale anche per gli altri paesi dell'America Latina - derivi esattamente dal mescolare tradizioni orali e scritte, pagane e religiose, portando alla creazione di qualcosa di nuovo e originale rispetto ai modelli europei.

Utopia selvaggia è caratterizzata da giochi letterari e dall'ironia, tratto distintivo della scrittura di Ribeiro, il quale si può ritrovare anche nel romanzo *Maira* (1976). Franklin de Oliveira scrive:

⁸⁹ "Amerigo Vespucci, Hans Staden, André Thevet, Claude d'Abbeville e dei quadri di Di Cavalcanti e Victor Vasarely, ecc. Generano una tensione tra storia del passato e del presente".

Utopia Selvagem coloca em tela todos os grandes temas do utopismo contemporâneo: a sociedade libertária, o ser-un-com-o-outro, a fraternidade nas relazioni umane, a despolietarizzazione dos povos periferici, a plenitude da persona umana. Mas temos apresentados pelo seu contraste, ou seja: pela degradazione dos valores e idee, o aviltamento promovido pela civilizzazione capitalista. Neste sentido, *Utopia Selvagem* è una antiutopia (in *A speranza critica, Folha de S. Paulo*, 2 de maio de 1982, in COELHO, 1997, p. 171).

Darcy Ribeiro traspone nel testo tematiche sociali che lo preoccuparono durante la sua traiettoria intellettuale, facendolo in modo ironico e attraverso simboli e parodie. Tanto che Peloso definisce quest'opera, "più che di un romanzo, infatti, si può parlare stavolta di un grande gioco carnevalesco organizzato, in forma burlesca e dissacrante" (1988, p. 273). Infatti la storia del romanzo si basa sulla parodia di tradizioni e stereotipi riguardanti il Brasile, e ricca di allegorie. Al riportarle nel romanzo, Ribeiro vuole rivisitarle e capovolgere le fonti sulle quali si basava la storia del Brasile. E questo avviene al lungo dei tre capitoli - *Bandas e Lados* (Bande e lati); *A Margem Plácida* (La placida sponda) e *Desbundes* -, corrispondenti a periodi diversi della storia letteraria europea e brasiliana, facendo riferimento alle diverse rappresentazioni che erano state create a riguardo del Brasile. Infatti si può leggere, per esempio:

Também se vê, por ele, como são duvidosas as verdades que transluzem das fontes brasileiras de observadores diretos e de relatores de segunda mão. Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamini e do ante-santo Manuel da Nóbrega. O que se lê, nele todos, a meu ver, é sempre a mesma história⁹⁰ (RIBEIRO, 1982, p. 21).

⁹⁰ "Si vede anche quanto menzognere siano le verità che traspiano dalle fonti brasiliane, sia di osservatori diretti che di racconti di seconda mano. Mi riferisco alle narrazioni di Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamini e dell'aspirante-santo Manuel da Nóbrega. In tutti loro si legge, secondo me, la stessa storia" (RIBEIRO, 1987, p. 12, trad. FERIOLI).

E per questo, riproponendo vecchie testimonianze letterarie e riportando fatti che avvengono nel romanzo, Ribeiro reitera le cosiddette verità e versioni, che da sempre erano state tenute per vere. In tal modo, l'autore brasiliano ritrae anche il Brasile e il suo popolo alla ricerca della sua identità, a partire dalle molte versioni che ne erano state fatte.

Il romanzo comincia a narrare la storia del negro, ex-tenente dell'esercito brasiliano, Gasparino Carvalhal, detto Pitum, che viene fatto prigioniero dalle Icambias in seguito ad un fatto fantastico che vede l'apparire una nube grigia che lo rapisce e lo porta a ritrovarsi in mezzo ad una tribù indigena di sole donne.

Bisogna dire che la figura del personaggio Pitum è interessante perché racchiude in sé molti aspetti impliciti. Come prima cosa, appare un riferimento all'opera *Macunaíma* di Mário de Andrade. Lo stesso Ribeiro nella prefazione a *Macunaíma* scrive: "Até tentei, de certo modo, gestarum primo de Macunaíma. Para tanto, criei Pitum, na minha *Utopia Selvagem*"⁹¹ (RIBEIRO in ANDRADE, nota preliminare, pp. XVII-XVIII). Pitum, nome che viene dato all'ex tenente dalla tribù di donne indigene, scopre qual è la sua funzione fra queste donne: quella di "fornicatore", caratteristica che lo avvicina a Macunaíma. Però, la differenza fra i due personaggi la si vede nel percorso spaziale che fanno, cioè, Pitum si sposta dal litorale/città verso l'interno del Brasile/tribù indigene, mentre "l'eroe senza nessun carattere" fa il tragitto opposto, ossia dalla sua tribù va verso la città. Inoltre, Pitum incorpora nuovi costumi, quelli appartenenti alla tradizione culturale indigena, venendo così assorbito da questa, "indianizzandosi", al contrario di Macunaíma, che assorbe invece quelli urbani, "desindianizzandosi".

Inoltre, il fatto che Pitum è usato come riproduttore dalle donne indigene, simboleggiando quindi l'unione di un negro con donne indie, vuole rappresentare un rovesciamento della storia del Brasile - come avviene in molte altre parti del testo -. Questa immagine non era comune nella tradizione letteraria brasiliana, anche dovuto alla storia stessa che vede arrivare gli africani in Brasile solo in un'epoca posteriore al suo "ritrovamento".

⁹¹ "Ho perfino cercato in un certo modo di creare un cugino di Macunaíma. Pertanto, ho creato Pitum, nella mia *Utopia Selvaggia*".

Infine, terzo aspetto interessante della figura di Pitum, viene spiegato da Federici in un suo articolo, sottolineando che:

è altresì vero che Pitum è per molti tratti vicino alla figura di Alma, la donna bianca trovata morta nell'antifona di Maíra: entrambi sono personaggi legati alla sfera sessuale degli indios: entrambi sono fondamentali per il ruolo che ricoprono nella vita della gente della grande foresta (2009, p. 168).

Pitum è il “fornicatore”, il riproduttore fra la tribù delle Icambias, mentre Alma è la mirixorã nella tribù dei mairum. Ciò dimostra un dialogo fra gli stessi romanzi di Ribeiro, che porta a contatti e a richiami intertestuali in più punti.

Nel primo capitolo, *Bandas e Lados* (Bande e Lati), oltre a descrivere la tribù delle Icambias le quali ricordano le Amazzoni, e a narrare le vicissitudini vissute qui da Pitum, si fa riferimento ai testi fondatori dell'immaginario del “Nuovo Mondo”, formatosi con gli antichi e nel periodo del Medioevo. Questo primo capitolo è come se corrispondesse all'epoca precedente al “ritrovamento” del Brasile, in cui si affermava l'esistenza del Paradiso Terrestre e dell'Eden in testi di teologi, maanche di “sabidísimos sábios gregos, latinos, árabes e estrangeiros: Eratóstenes, Políbio, Ptolomeu, Avicena”⁹² (RIBEIRO, 1982, p. 49). Infatti:

Foi no Brasil que Deus plantou o Paraíso Terreal: o Éden. Juízo nada temerário, aliás, uma vez que o próprio Santo Tomás - o doutor angélico - se perguntava, indignado, onde poderia estar o Éden com Adão e Eva - sempre tão nus, e cândidos, no meio de um jardim sempre verde e florido, transado com maçãs e serpentes pecaminosas e falantes - senão numa província temperadíssima, como o tórrido Brasil?⁹³ (RIBEIRO, 1982, pp. 48-49).

⁹² “Saggi greci, latini, arabi e stranieri: Eratostene, Polibio, Tolomeo, Avicenna” (RIBEIRO, 1987, p. 36, trad. FERIOLI).

⁹³ “Proprio in Brasile Dio ha fondato il Paradiso Terrestre, l'Eden. Giudizio non avventato quando si pensa che lo stesso san Tommaso, dottore celeste, si

Topos che viene ripreso anche da testi posteriori al periodo delle “scoperte”, come per esempio da Amerigo Vespucci, che racconta di avere incontrato, pure lui, in queste terre l’Eden, dalla fauna e dalla flora rigogliosa.

In questa Terra Promessa, era presente anche il mito delle Amazzoni che si lega alla credenza che esistesse l’Isola di Lesbo, basata sulla testimonianza di Pero de Magalhães Gândavo, ma che, grazie alle “nuovi fonti” offerte da Pitum, “Livramo-nos, assim, graças ao ex-tenente, de qualquer suspeita de que a Ilha de Lesbos pudesse estar situada no Brasil Pristino”⁹⁴ (RIBEIRO, 1982, p. 21-22).

Accanto al mito delle Amazzoni, viene fatta una digressione a proposito del cannibalismo, che si diceva fosse un’usanza tipica dei popoli di qui. Vengono così ripercorsi i testi che portarono alla creazione del *topos* dei cannibali: dal saggio di Montaigne al testo di Hans Staden, spiegando però il valore rituale che aveva l’antropofagia fra alcune tribù indigene.

A fianco ai testi che avevano originato molti dei *topoi* della tradizione letteraria brasiliana, si trovano ovvi richiami all’opera *La tempesta* di William Shakespeare. Si può leggere:

Mais ainda se consagra Canibal ao se converter em Calibã. Assim chamado, vive em 1612 um enredo tempestuoso no qual, ao ganhar voz e civilização, nosso avô se fode.

Próspero: - É um mostrengo, nem forma humana o enobrece.

Calibã: - Esta ilha minha, tu m’a roubastes.

Próspero: - Ingrato, te dei fala e entendimento.

Calibã: - Falar tua língua me ensinastes. Bom é só para te amaldiçoar⁹⁵(RIBEIRO, 1982, p. 31).

chiedeva indignato dove caspita poteva trovarsi l’Eden di Adamo ed Eva, sempre così nudi e innocenti, in un giardino verde e rigoglioso, a giocare con mele e serpenti peccaminosi e pettegoli, se non in una terra dal clima temperato come il Brasile” (RIBEIRO, 1987, p. 36, trad. FERIOLI).

⁹⁴ “Ci liberiamo così, grazie al tenente, di qualunque sospetto che l’isola di Lesbo potesse trovarsi in Brasile.” (RIBEIRO, 1987, p. 13, trad. FERIOLI).

⁹⁵ “Canibal si consacra ulteriormente quando si trasforma in Calibano. Con questo nome vive nel 1612 una storia tempestosa durante la quale, acquistando voce e civiltà, il nostro caro nonno si fode.

Tanto che il personaggio Calibano, tuxaua della tribù - non a caso balbuziente - è un ovvio riferimento al personaggio dell'opera shakespeariana, rappresentando la cultura indigena destinata a scomparire perché schiacciata dall'imposizione della religione cristiana simboleggiata dalle suore, che a loro volta simboleggiano il Prospero di Shakespeare⁹⁶. Le due suore, Uxa/Uxor e Tivi/Tivú, vivono nella tribù indigena dei galibi - che Pitum incontrerà in un secondo momento della sua avventura - con la missione di cristianizzarli e alfabetizzarli, raffiguranti il mondo europeo e la sua tradizione scritta ed erudita.

Così, dopo il primo capitolo in cui sono ripercorsi i diversi testi che avevano portato alla formazione dell'immaginario europeo riguardante il Brasile e il suo popolo, il narratore puntualizza, "Este é, caro leitor, o substrato histórico erudito das verdades e versões em que se assenta o caso que aqui se prosa e lê, o qual, por outro lado, nele tem seu conteúdo de realidade sustentado e comprovado"⁹⁷ (RIBEIRO, 1982, p. 22).

Cosicché, dopo l'*excursus* storico-letterario, nella seconda parte del romanzo, *A Margem Plácida* (La placida sponda), si passa alla revisione delle testimonianze letterarie sul processo civilizzatore, basato sulla conversione dei popoli indigeni alla religione cristiana. Infatti, questa parte è giocata sulla dialettica fra il mondo civilizzato, fondato sulla religione cristiana e il rispetto di leggi morali, e il mondo pagano degli indigeni, descritto come innocente ma anche basato sulla sessualità e la lussuria, e per questo profano.

Questo capitolo ha inizio con la cacciata di Pitum dalla tribù delle Icambias perché non più ritenuto "prezioso", o meglio, non degno del suo ruolo di riproduttore, visto che si rivela un uomo vile. Viene

Prospero: - È un mostriciattolo, nemmeno l'aspetto umano lo nobilita.

Calibano: - Quest'isola è mia, tu me l'hai estorta.

Prospero: - Furfante bugiardo, ti ho insegnato a parlare, a capire.

Calibano: - Tu mi insegnasti a parlare e tutto il profitto che ne ebbi fu questo: che a maledire ho imparato. (RIBEIRO, 1987, p. 21, trad. FERIOLI).

⁹⁶ Tale richiamo intertestuale viene ripreso nella terza parte del libro, in cui il nome stesso corrisponde al titolo di un sottocapitolo. Qui vengono elencati i mali dell'epoca futura dominata dalle multinazionali.

⁹⁷ "Questo, caro lettore, è il substrato storico-erudito delle verità e versioni su cui si basa il fatto che qui si prosa e legge, e il cui contenuto di verità viene sostenuto e comprovato" (RIBEIRO, 1987, p. 13, trad. FERIOLI).

rimandato nella foresta, ritrovandosi a vivere in una nuova tribù di indios, i Galibi, in cui ci sono anche due suore con la missione di evangelizzare e alfabetizzare gli indios.

In questa parte è maggiormente evidente la dicotomia fra il mondo degli indios e quello dei “civilizzati”, che include sia le suore sia il negro Pitum per avere la stessa lingua e gli stessi costumi, malgrado appartenenti ad etnie diverse. Viene specificato in cosa si tratti per “gli stessi costumi”, che si riflettono sul fatto, per esempio, che i civilizzati usino i vestiti per coprire il proprio corpo, diversamente dagli indios che, malgrado appaiono nudi agli occhi di Pitum, in realtà sono a loro modo vestiti. Infatti,

Aprende aquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, enrustido, pra dentro. [...]

Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinham nas partes um uluri que é o menor biquini deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arroteia a bunda e atado a um rabichinho preso pelas nádegas. Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, as índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas⁹⁸ (RIBEIRO, 1982, p. 82).

Oltre a descrivere i diversi costumi, si presentano molte informazioni etnologiche su pratiche indigene che, il più delle volte,

⁹⁸ “Imparò in quella che i selvaggi erano in realtà correttamente vestiti pur essendo nudi. Ogni uomo infatti aveva intorno alla testa del pene un laccio legato in modo da spingere indietro il membro. [...]

Quanto alle donne usano sulla pudende l’ulurí, che è il più piccolo bikini del mondo. È un triangolino di paglia con tre centimetri di lato appeso ad un cordone che circonda il sedere e fermato da un cordino tra le natiche. Pur essendo così piccolo e non nascondendo proprio nulla, l’ulurí, al di là di qualunque dubbio, è un vestito. Senza ulurí le indie si sentono molto imbarazzate e più che nude, esibite.” (RIBEIRO, 1987, pp. 61-62, trad. FERIOLI).

vengono interpretate erroneamente da coloro che si considerano “civilizzati”. Per esempio, il fatto che gli uomini sfreghino i loro corpi, aspetto che inizialmente viene mal interpretato da Pitum, viene poi spiegato come una loro usanza priva di malizia (Cf. RIBEIRO, 1982, p. 84); oppure, è esposto l’uso del *caapi* e del *paricá*, stupefacenti estratti da piante, che le suore vedono come pratiche negative e simboli del demonio. Anche qui, il narratore interviene per spiegare invece l’uso che ne viene fatto dagli indios, invertendo così la prospettiva.

No barato eles caçam as únicas caçadas dignas de serem contadas. Vivem aventuras em que falam com bichos sábios, aprendendo os segredos do mundo. Às vezes também desembestam numa viagem azarada que custa horas de horror medonho e dias de angústia indizível⁹⁹ (RIBEIRO, 1982, p. 85).

Tanto che l’uso di queste droghe si ricollega al valore e alla funzione del sogno, attività importante nel mondo indigena.

Il contrapporre il mondo di valori delle suore e di Pitum in opposizione alla cosmovisione indigena fa fuoriuscire le divergenze che nascono quando civiltà diverse si incontrano, tanto che, come puntualizza Ribeiro: “Assim começaram ou continuaram as surpresas e as confusões em que foram se metendo os três representantes da cristandade e da civilização no meio da indianidade”¹⁰⁰ (RIBEIRO, 1982, p. 86). Infatti, vengono narrati molti dei fraintendimenti in modo ironico, dovuti alla non conoscenza dei valori e significati dell’altra cultura, riproponendo ciò che era avvenuto realmente sin dal momento della colonizzazione.

Per esempio, quando Pitum entra a far parte della nuova tribù indigena, gli viene offerta in sposa Rixca, dato che, nelle regole comunitarie indigene, un uomo non può rimanere senza una donna. Ma a ciò si oppongono le suore, “por um imperativo moral: não era honesto,

⁹⁹ “Durante il ‘viaggio’ vivono l’unica caccia degna di essere ricordata. Vivono avventure in cui parlano con animali saggi che gli svelano i segreti del mondo. A volte si imbarcano in viaggi sfortunati che durano ore di terrore totale e giorni di indicibile angoscia”. (RIBEIRO, 1987, p. 64, trad. FERIOLI).

¹⁰⁰ “E questo fu l’inizio delle avventure e dei pasticci in cui si misero i tre rappresentanti della cristianità e della civiltà, tra gli aborigeni” (RIBEIRO, 1987, p. 65, trad. FERIOLI).

nem conveniente, que um civilizado se metesse a índio"¹⁰¹ (RIBEIRO, 1982, p. 87), sebbene Pitum non vedesse niente di strano nell'unirsi a una donna india. Oltre al problema della mistura di etnie, viene spiegato antropologicamente il significato del "matrimonio" nella società indigena, che si lega al concetto di *cunhadismo*, presente nelle teorie esposte negli Studi di Antropologia della Civiltà. Il *cunhadismo*, secondo Ribeiro, è la pratica indigena che sta alla base della creazione del Brasile e del suo popolo meticcio, tanto che afferma:

A instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro foi o cunhadismo, velho uso indigena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo¹⁰² (RIBEIRO, 1995, p. 81).

Tale concetto viene esposto anche nel romanzo a proposito del possibile matrimonio fra Pitum e Rixca, attraverso la spiegazione offerta da Tivi/Tivú. "Atenção, rapaz! Casamento índio é fogo. - Depois da carraspana, passa a explicar, pacientemente, que casando-se com Rixca ele cria uma trama de relações de que nunca mais se livra. Verdadeira servidão pra vida inteira. Opressiva."¹⁰³ (RIBEIRO, 1982, p. 105). E continua facendogli esempi concreti:

Mas simultaneamente, você ganha, do lado oposto, quer dizer da banda de Rixca, outros tantos contra parentes que chamará de sogros e

¹⁰¹ "Per una ragione morale: non è onesto né opportuno che un civilizzato si metta con un'indigena" (RIBEIRO, 1987, p. 66, trad. FERIOLI).

¹⁰² "L'istituzione sociale cha ha reso possibile la formazione del popolo brasiliano è stato il *cunhadismo*, antico uso indigena di incorporare estranei alla loro comunità. Consisteva nel dare loro una ragazza india come sposa. Nel momento in cui la accettasse, stabiliva, automaticamente, infiniti legami che lo rendevano parente di tutti i membri del gruppo".

¹⁰³ " - Attento figliolo, il matrimonio indio è un affare serio - e gli spiega pazientemente che sposando Rixca si troverà coinvolto in una ragnatela di vincoli da cui non si libererà più. Una vera schiavitù per tutta la vita" (RIBEIRO, 1987, p. 81, trad. FERIOLI).

sogras, cunhados e cunhadas, genros e noras. Com estes, as relações são exatamente o contrário. Com os sogros você não pode nem falar. Nunca. Não deve nem mesmo encará-los, jamais. Mas a eles tem que dar sempre um bom pedaço de toda caça que caçar. As relações com as cunhadas são delicadíssimas. Se você se abre demais em atenções, todos vão maliciar pensando que já está dando em cima delas para a concupiscência carnal. Se você se guarda, elas vão achar que é metido e besta, ou que é muito tímido: e começam a falar mal e a odiar¹⁰⁴ (RIBEIRO, 1982, p. 106).

Con la spiegazione della suora, vengono offerti dettagli etnografici e il concetto antropologico di Ribeiro.

Importante è che la delucidazione viene fatta proprio dalla suora, non a caso, nel capitolo intitolato *Selvagens Letrados* (Selvaggi Letterati), chiaro paradosso. Infatti, al lungo della parte *A Margem Plácida*, Ribeiro gioca e ironizza con il fatto che le parole delle suore corrispondono alla “verità”, essendo quasi sempre loro a dare interpretazioni e spiegazioni antropologiche, sebbene il lettore percepisca che quella “verità” sia solamente la loro, corrispondente al loro mondo di valori. Tanto che è estranea anche a Pitum, che “cada vez mais ele se convence, pelo que ouve, de que se trata de outro Brasil. O país delas é outro de que ele nunca ouviu falar”¹⁰⁵ (RIBEIRO, 1982, p. 98).

Le suore, detentrici della “verità” perché civilizzate, sentono di avere la missione di divulgarla fra gli indios attraverso l’evangelizzazione e l’alfabetizzazione. Ma tale incarico sembra

¹⁰⁴ “E al contempo ti troverai con altre decine di imparentati, quelli della banda di Rixca che ti saranno suoceri, cognati, generi e nuore. Con questi le relazioni sono all’opposto. Con i suoceri non potrai parlare, mai. Non devi neanche guardarli in faccia, ma gli devi dare una bella parte delle tue prede di caccia. I rapporti con le cognate sono molto delicati. Se sei troppo gentile, tutti maligneranno pensando che le stai corteggiando. Se ti astieni o le ignori, ti daranno del fesso o del timido: parleranno male di te e ti odieranno.” (RIBEIRO, 1987, p. 82, trad. FERIOLI).

¹⁰⁵ “Essendo completamente estraneo al Brasile delle suore, si informa nei dettagli e via via si convince che deve trattarsi di un altro Brasile perché lui, quel Brasile lì, non lo ha mai nemmeno sentito nominare.” (RIBEIRO, 1987, pp. 74-75, trad. FERIOLI).

impossibile da portare a termine fra i “selvaggi”, che controbattono qualunque storia e aneddoto raccontato dalle suore, e di conseguenza, “inteiramente incapazes de entender o que é Civilização”¹⁰⁶ (RIBEIRO, 1982, p. 98).

Oltre a selvaggi, sono lussuriosi e profani, tanto che,

foi tolice, tolice grossa, essa de ensinar os índios a ler e escrever. Analfabetos não ficariam tão acesos e perguntões.

- E foi inútil - conclui. - Não querem saber de leitura bíblica. O máximo que fazem é ajudar nas novas traduções, em troca de anzóis. Usam a escritura só pra brincar, mandando recados safados daqui pro mato e do mato pra cá¹⁰⁷ (RIBEIRO, 1982, p. 103).

Emerge così la problematica indigena che sempre interessò Ribeiro, e si può intravedere l'idea dell'Autore a questo riguardo. Ribeiro avrebbe voluto che la civiltà non arrivasse fra gli indios affinché potessero rimanere isolati e, per questo, non contaminati. Denuncia la scomparsa delle tribù indios, più volte minacciate dall'avanzare della civiltà e dal capitalismo occidentale, il quale usurpa i territori indigeni e distrugge la Foresta. Allarga la problematica anche al restante contesto latinoamericano, infatti:

A inserção da fábula, no debate político e latinoamericano, se torna de fundamental importância, pois Darcy Ribeiro situa a questão indígena no âmbito do Brasil e da América Latina, em relação às várias fontes europeias¹⁰⁸ (COELHO, 2012, pp. 166-167).

¹⁰⁶ “Del tutto incapaci di capire cosa sia la Civiltà. Loro si credono civili, gli idioti” (RIBEIRO, 1987, pp. 74-75, trad. FERIOLI).

¹⁰⁷ “È stata una vera stupidaggine insegnare agli indios a leggere e a scrivere. Gli analfabeti non sono mai molto curiosi e polemici. - Tanto più - conclude - che non ne vogliono sapere di leggere la Bibbia. Ci aiutano a tradurre qualcosa in cambio di ami da pesca. Ma usano la scrittura per giocare e per mandare messaggi irriferebili da una parte all'altra della foresta” (RIBEIRO, 1987, p. 80, trad. FERIOLI).

¹⁰⁸ “L'inserimento della fabula, nel dibattito politico e latinoamericano, diventa di fondamentale importanza, infatti Darcy Ribeiro situa la questione indigena

Infatti, a partire dagli anni dell'esilio, Ribeiro aveva cominciato a guardare la situazione indigena in relazione anche agli altri paesi dell'America Latina, facendo riflessioni storico-politiche e socio-culturali.

Infine, nella terza parte - *Desbundes* -, si arriva al commento dell'epoca della modernità, che corrisponde all'era della tecnologia. Ribeiro catapulta la storia nel futuro, facendo una lunga digressione in cui descrive l'utopia di un mondo futuro dominato dalle multinazionali installate nel Brasile.

Si trova qui il momento massimo della parodia. Nel villaggio avviene un'orgia in seguito alla consumazione del *caapi*, che viene assunto anche dalla suora Tivi/Tivú, la quale si abbandona alla lussuria accoppiandosi così al *tuxaua* Calibano. Durante l'orgia, una parte della foresta in cui si trova la tribù, si stacca e si alza in volo, facendo in modo che gli indios possano guardare dall'alto e deridere gli eserciti che combattono la guerra nella foresta amazzonica.

Alla fine si nota che tutto si mescola e si contamina, così regnando l'ibridismo e rendendo l'opera "como uma fábula mestiça, constituindo-se em seu interior as várias versões dos Brasis imaginados"¹⁰⁹ (ALMEIDA, 2006, p. 14).

A mio parere, si può dire che *Utopia selvaggia* è soprattutto un'opera sull'ibridismo, carattere innato del popolo brasiliano e del Paese. Tale caratteristica è qui rappresentata dalle dicotomie dei due mondi, ma che vogliono essere oltrepassate nella terza parte attraverso l'orgia e l'unione delle diverse entità.

Ribeiro al ripercorrere la storia del Brasile, mostra come questa si basi sull'unione di opposti, volendo portare così al superamento dell'idea omogeneizzante di identità brasiliana, manifestandosi, invece, come "indeterminata" e fluida. Infatti, più volte, emerge fra le righe del romanzo il processo di *mestiçagem*¹¹⁰ che ha interessato il popolo brasiliano, legandosi alla questione identitaria. Si legge appunto:

nell'ambito del Brasile e dell'America Latina, in relazione alle varie fonti europee".

¹⁰⁹ "Come una favola meticcica, costituendosi al suo interno le varie versioni dei Brasis immaginati".

¹¹⁰ L'idea di *mestiçagem* in realtà corrisponde ad un concetto che viene sviluppato lungo tutto il Ventesimo secolo attraverso diverse voci latinoamericane: *transculturación*, *ibridismo*, *crioulização*. Diversi termini ma

Nosso enigma é muitíssimo mais complicado. Começa com a tenebrosa invasão civilizadora. Mil povos únicos, saídos virgens da mão do Criador, com suas mil caras e falas próprias, são dissolvidos no tacho com milhões de pituns, para fundar a Nova Roma multitudinária. [...]

- Quem somos nós, se não somos europeus, nem somos índios, senão uma espécie intermédia, entre aborígenes e espanhóis?

Somos os que fomos desfeitos o que éramos, sem jamais chegar a ser o que formos ou quiséramos. [...]

Os povos sem história que cá éramos frente aos façanhudos que de lá vieram naquela hora sumiram ou confluíram e trocaram de ser¹¹¹ (RIBEIRO, 1982, p. 32).

uno stesso concetto. Il processo di *mestiçagem* si dimostra qualcosa di caratterizzante dell'America Latina e anche di quella del nord iniziato negli anni delle prime scoperte, anche se nell'epoca attuale si dimostra essere un processo che interessa sempre più i vari paesi del mondo, derivante dai movimenti di immigrazione e diaspora. Sin dai primordi, il processo di meticcio era visto come qualcosa di negativo e da rifiutare. Il meticcio o l'ibrido, frutto dell'unione di un uomo bianco e una donna (indigena o negra) era visto come illegittimo, rifiutato da entrambi i gruppi etnici e oggetto di pregiudizi. Questo viene anche enfatizzato da Ribeiro nei suoi saggi antropologici e dimostra che il popolo brasiliano nasce effettivamente come un popolo negato, dove le varie etnie subiscono un processo di negazione (*ninguendade*). L'America Latina appare come la rappresentazione più lampante di questo fenomeno e molti dei suoi intellettuali descrivono tale processo, lo rappresentano nelle loro opere in modo positivo o tal volta anche in modo negativo, denominandolo con termini e concetti diversi. Si nota quindi che il meticcio rappresenta un tema da molti affrontato e sviluppato durante i vari secoli.

¹¹¹ “Il nostro enigma è molto, ma molto, più complicato. Comincia con la tenebrosa invasione della civiltà. Mille popoli unici, nati vergini dalle mani del Creatore, con le loro mille facce e lingue, vengono mescolati nel calderone con milioni di pitum per fondare la Nuova Roma multitudinaria. [...]

Chi siamo noi, se non siamo europei, non siamo indios, ma una specie intermedia tra aborigeni e spagnoli?

Siamo quelli che siamo stati disfatti in quel che eravamo, senza arrivare ad essere quel che saremmo stati o ci sarebbe piaciuto essere. [...]

La ricerca dell'identità di questo popolo era stata una delle tematiche centrali della letteratura brasiliana e dei suoi intellettuali che avevano sempre cercato di definirla e rappresentarla, così anche Darcy Ribeiro, il quale aveva risposto attraverso i concetti di *deculturação* e *transfiguração étnica*¹¹², considerati processi alla base della costituzione del popolo brasiliano. Con ciò Ribeiro, decostruiva l'idea identitaria affermando che il popolo brasiliano era l'unione di diverse identità, riflettendosi nelle tante etnie e tradizioni letterarie-culturali confluite in un unico popolo-Nazione, il Brasile. Tanto che:

A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras [...], apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais¹¹³ (RIBEIRO, 1995, p. 20).

Creando un popolo in cui esiste una convivenza nella differenza dove le varie etnie si mescolano, si trasformano portando alla decostruzione del concetto di identità del popolo brasiliano. Per questo, Ribeiro in *Utopia selvaggia* fa confluire le diverse tradizioni e visioni che soggiacciono alla storia, alla cultura brasiliana e al popolo brasiliano, portando a percepire che tutto si trasfigura, creando qualcosa di nuovo. Infatti si legge: “Aqui, pelo que vejo, nada se perde: tudo se transforma”¹¹⁴ (RIBEIRO, 1982, p. 181). Nel romanzo *Utopia selvaggia*,

I popoli senza storia che eravamo, a confronto con i prepotenti venuti di là, in quel momento sparirono o si mescolarono, comunque persero l'identità” (RIBEIRO, 1987, p. 22, trad. FERIOLI).

¹¹² Tale concetto è fondamentale nella teoria formulata da Ribeiro, in particolare nel suo saggio *Os índios e a civilização*. Questo concetto parte dall'idea che nel contatto fra due società, una superiore ed egemonica e l'altra invece più debole, affinché quest'ultima possa sopravvivere, è costretta ad alterarsi continuamente dal punto di vista biologico e culturale per adattarsi alla convivenza.

¹¹³ “La confluenza di tante e tanto variate matrici formatrici [...], nonostante i segni della loro molteplice ancestralità sopravvivano nella fisionomia somatica e nello spirito dei brasiliani, non si differenziano in minoranze razziali, culturali o regionali antagoniste”.

¹¹⁴ “A quanto vedo, qui nulla si perde e tutto si trasforma” (RIBEIRO, 1987, p. 144, Trad. FERIOLI).

il processo di trasfigurazione appare più volte. Lo si vede, infatti, nel percorso che coinvolge Pitum: “Pitum acaba virando índio [...] - Querenciei demais aqui. Estou esquecendo meus pagos”¹¹⁵ (RIBEIRO, 1982, p. 43). Oltre alla trasfigurazione dei vari personaggi, l'intero romanzo passa per un processo di trasfigurazione esplicitato nella successione dei tre capitoli che narra la storia del Brasile attraverso le fonti e le testimonianze letterarie.

È per questo che in molte parti appaiono domande identitarie, che da sempre il popolo brasiliano si era posto, perché percepiva l'appartenenza a diverse civiltà, senza però potersi identificare con nessuna di queste a causa dei processi di deculturizzazione. Per esempio si può leggere: “São mestiços filhos de estrangeiros prenados em ventre de índia que nasceram ignorantes de si, pensando que são brancos, europeus, ocidentais, civilizados e até cristãos. Isto somos nós brasileiros: índios destribilizados, desindianizados, desenraizados”¹¹⁶ (RIBEIRO, 1982, p. 122).

Altre volte, Ribeiro esprime la mescolanza etnica in modo ironico, come quando l'indio Calibano si arrabbia con le suore perché inizialmente gli avevano mentito a riguardo di Pitum, dicendo che apparteneva alla loro stessa tribù, “[...]preto é. Mas brasileiro também é: civilizado”¹¹⁷ (RIBEIRO, 1982, p. 79), perché parlava la loro stessa lingua, il portoghese. Ma poi Calibano viene confuso ulteriormente nel momento in cui la suora ammette “que havia mesmo diferenças e acabou concordando que eram, de fato, tribos distintas; embora as duas fossem entreveradas de pretos, de brancos e de índios”¹¹⁸ (RIBEIRO, 1982, p. 174). Così Calibano fra sé afferma: “Sempre desconfie: ele tão

¹¹⁵ “Pitum sta diventando un indio.

- Mi sono lasciato andare. Sto dimenticando le mie origini.” (RIBEIRO, 1987, p. 31, trad. FERIOLI).

¹¹⁶ “Non sono indios. Sono meticci figli di stranieri, concepiti nel ventre di una india, che sono nati ignoranti di sé, credendosi bianchi occidentali, civilizzati e anche cristiani. Così siamo noi brasiliani: indios disindianizzati, sradicati, detribalizzati” (RIBEIRO, 1987, p. 95, trad. FERIOLI).

¹¹⁷ “Nero è. Ma anche brasiliano, civilizzato” (RIBEIRO, 1987, p. 59, trad. FERIOLI).

¹¹⁸ “Che qualche differenza c'era e ha finito col confessare che erano di tribù diverse, anche se miste di negri, indiani e bianchi” (RIBEIRO, 1987, p. 139, trad. FERIOLI).

preto, vocês tão brancas. Não podiam ser do mesmo povo”¹¹⁹(RIBEIRO, 1982, p. 173).

Dunque, *Utopia selvaggia*, oltre a presentare aspetti sugli indios, è soprattutto la manifestazione del carattere ibrido del Brasile e del suo popolo, volendo rovesciare gli stereotipi e le discriminazioni fino ad allora creati, per valorizzare questo suo carattere che lo porta ad essere un Paese “singolare” e “migliore”¹²⁰. In questo modo, Ribeiro cerca di superare le dicotomie, diluendole e portando gli opposti a interagire fra loro e a mescolarsi fino a coincidere¹²¹. Questo viene reso nel romanzo anche a livello semantico e linguistico, tanto che il piano religioso si interseca con quello pagano, e ciò avviene anche nella storia stessa, dove si assiste ad eventi in cui avvengono unioni fra personaggi appartenenti a razze distinte. Infatti, sin dall’inizio del romanzo, Pitum, negro *gaúcho* si unisce a donne indios, essendo lui il loro “riproduttore”; poi, nella parte finale, l’indio Calibano, tuxaua della tribù indigena, si accoppia alla suora Tivú. Cosicché tutto si mescola e si contamina.

Maira, invece, oltre a riportare il processo di *mestiçagem* e di *transfiguração étnica*, è soprattutto un romanzo sugli indios “in generale”¹²², come anche viene specificato nel sottotitolo, “un romanzo sugli indios e sull’Amazzonia”.

¹¹⁹ “Lo sospettavo: lui è così nero e voi così bianche. Non potevano appartenere allo stesso popolo” (RIBEIRO, p. 138, trad. FERIOLI).

¹²⁰ Come Darcy Ribeiro sostiene al lungo di tutto il suo ultimo saggio, *O povo brasileiro*, il Brasile esattamente per il suo carattere ibrido, si presenta come una “Nuova Roma” e “melhor, porque levada em sangue índio e sangue negro” (RIBEIRO, 1995, p. 453).

¹²¹ Nell’articolo “Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro: uma fábula mestiça” de Alexandra Vieira de Almeida (Rio de Janeiro, 2006) si introduce l’idea di *coincidentia oppositorum*.

¹²² Ribeiro riporta l’indio come figura generale per rappresentare tutti gli altri indios, come se questi fossero un unico gruppo omogeneo, senza differenze fra le varie tribù.

Ribeiro spiega questa sua decisione dicendo che la tribù dei mairum “não é nenhuma, ma poderia ser qualquer uma” (RIBEIRO in BATALLA, 1979, pp. 243-244) potendo così riflettere sull’identità etnica di questi. Inoltre, il fatto di essere “generico” si ricollega alla sua teoria antropologica della *transfiguração étnica*, la quale afferma che i gruppi indigeni tribali, all’essere incorporati alla società nazionale, diventano “*indios genéricos*” perché durante la loro assimilazione diventano membri indifferenziati all’interno del popolo

È questo il primo romanzo di Darcy Ribeiro che rappresenta per l'Autore il suo "romance preferito" (RIBEIRO, 1996, p. 19), mentre, in ambito italiano, è definito dalla Stegagno Picchio come "invenzione letteraria fra le più suggestive di quelle che il Brasile ha esportato nel mondo in questi ultimi vent'anni" (1997, p. 597). Difatti, è questa l'opera che suscitò maggior interesse nel sistema culturale europeo, tanto che è oggetto di studi accademici in ambienti stranieri, come La Sorbonne¹²³.

Come si è detto, questo è il primo romanzo di Ribeiro dopo un'estesa opera di carattere saggistico e scientifico, basata sugli studi delle scienze sociali, e lui stesso, durante un'intervista, afferma che si era reso conto del fatto che con la sola scientificità non si potevano dare messaggi e spiegare il dramma dei popoli indigeni. Per questo che unisce le sue conoscenze antropologiche al romanzo, forma letteraria con cui si può trasmettere la tragedia che stanno vivendo questi popoli. L'Autore dice di far ricorso alla letterarietà perché grazie a questa si può parlare a un numero maggiore di lettori e contribuire a cambiamenti sociali, infatti "un romanziere si conquista una autorità morale proprio perché è un creatore di uomini" (CALABRESE, *L'Unità*, 24 giugno, 1979, p. 3). Ciò dimostra ancora una volta che Ribeiro attraverso il suo romanzo si fa portatore di una causa, tanto è vero che dice, "nessuno è fuori della politica, e fin qui siamo nell'ovvio. Ma scrivere è sempre militanza. Questo libro, ad esempio, è un libro 'combattente' per la causa indigena" (CALABRESE, *L'Unità*, 24 giugno, 1979, p. 3). E continua, "Per di più, proprio il fatto di appartenere ad un paese come il Brasile, in una realtà difficile come quella latinoamericana lapossibilità

brasiliiano. Infatti: "transitam da condição de índios específicos, com sua raça e cultura peculiares, à de índios genéricos" (RIBEIRO, 1995, p. 145). Tanto che: "no curso de um processo de transfiguração étnica, eles se converteram em índios genéricos, sem língua nem cultura próprias, e sem identidade cultural específica" (RIBEIRO, 1995, p. 317).

"Transitano dalla condizione di indios specifici, con la loro razza e cultura peculiare, a quella di indios generici. [...] Nel corso di un processo di trasfigurazione etnica, loro si convertono in indios generici, senza lingua e cultura proprie, e senza identità culturale specifica".

¹²³ Dato interessante è il fatto che nel 1980 in Francia, *Maira*, tradotto da Alice Raillard, è uno dei tre libri ad essere selezionati per "Il Premio della libertà", creato dal Pen Club Francês. In gara con *Maira*, c'è *Kolyma* di Varlam Chalarnov (vincitore del premio) e *Le Complice* di Gyorgy Konrad (COELHO, 1997, p. 104).

di intervento dell'intellettuale sono ampie. [...] 'dovere' di intervento" (CALABRESE, *L'Unità*, 24 giugno, 1979, p. 3).

Dedicato allo scrittore brasiliano Carlos Drummond de Andrade, citato anche in una parte del romanzo, esattamente nel capitolo "Egosum" (RIBEIRO, 1996, p. 207), l'Autore scrive questo romanzo durante l'esilio¹²⁴ in tre diverse fasi. Lo comincia quando si trovava in Uruguai, parallelamente all'epoca in cui stava scrivendo il suo primo saggio antropologico, *O processo civilizatório*. "A primeira versão de *Maira* me saíu por razões terapêuticas. Eu a escrevi para sair da *surmenage* em que caíra no meu exílio uruguaio"¹²⁵ (RIBEIRO, 1996, p. 19). L'Autore afferma nell'introduzione al romanzo che la stesura dell'opera l'aveva aiutato a superare il momento difficile dell'esilio e ad evadere da quella "prigione", potendo così vivere mentalmente di nuovo fra gli indigeni (RIBEIRO, 1996, p. 19). Questo lo si può percepire anche fra le righe di *Maira*, per esempio quando parla Isaías/Avá,

Para mim, minha aldeia mairum nos anos tantos desse meu desterro só existiu dentro de mim, na lembrança. Era um oco no tempo, lá atrás, no passado, que eu reavivava diariamente, recordando em cada detalhe para que não apagassem, nem morresse em mim¹²⁶ (RIBEIRO, 1996, p. 75).

Se la prima versione avviene durante l'esilio, "numa hospedaria italiana, entre um bom vinho e uma lareira, [...] a segunda versão surgiu numa prisão brasileira, em 1969"¹²⁷ (SANTOS, 2009, p. 381), per poi essere ripreso definitivamente in una terza fase: "a última versão foi

¹²⁴ Sempre in esilio, Ribeiro comincia la stesura anche dell'altro suo romanzo, *Il mulo*.

¹²⁵ "La prima versione di *Maira* è venuta fuori per ragioni terapeutiche. L'ho scritta per uscire dall'affaticamento eccessivo in cui ero caduto durante il mio esilio uruguaiano".

¹²⁶ "Per me, il mio villaggio mairum, in tanti anni di esilio, è esistito solo nel ricordo. Era un vuoto nel tempo che stimolavo continuamente, ricordandolo in ogni piccolo particolare perché non sfumasse e non morisse dentro di me" (RIBEIRO, 1979, p. 51, trad. FERIOLI).

¹²⁷ "In una locanda italiana, tra del buon vino e un caminetto, ha cominciato a scrivere *Maira*. [...] La seconda versione è sorta in una prigione brasiliana, nel 1969".

escrita, também, em tempos de exílio do autor, em Lima, no decorrer de 1975, quando se fixou no Peru, como integrante da equipe do presidente Velasco Alvarado”¹²⁸ (SANTOS, 2009, p. 381).

L’intera opera si basa su conoscenze etnologiche che Ribeiro aveva appreso durante gli anni delle sue spedizioni fra le tribù indigene, riportando così la sua produzione etnologica insieme alla finzione letteraria, tanto è vero che finzione e antropologia appaiono interconnesse lungo tutto il romanzo. Difatti, sono ripresi i miti che Ribeiro aveva appreso nel corso delle sue spedizioni presso le tribù degli Urubus-Kaapor, fra il 1949 e il 1951, documentati poi nella sua opera *Diários índios* (1996a) (Cf. SOUZA, 2013, p. 56). Tanto è vero che l’Autore stesso ammette nell’introduzione al romanzo: “Me levaram a fazer de *Maira* não só uma reconstituição literária da etnologia indígena, em que qualquer leitor aprende mais sobre o modo de ser, de se organizar e de viver de um povo indígena do que lendo dezenas de livros etnográficos”¹²⁹ (RIBEIRO, 1996, p. 22). Oltre a ciò, in tale scritto Ribeiro riporta il tema e la questione che lo interessò e lo preoccupò per tutta la vita: gli indios e la “difesa della loro civiltà”. Pertanto, l’opera, come lui afferma nell’intervista fatta a *L’Unità* (CALABRESE, 24 Giugno, 1979, p. 3), ha anche un valore politico perché dovere di qualunque intellettuale è l’intervento concreto.

Si ritrova qui il mito di *Maira*¹³⁰, eroe mitico e dio creatore dei popoli *tupi*, che è visto dagli indios come un essere vivo e attivo, che

¹²⁸ “L’ultima versione pure è stata scritta negli anni di esilio dell’autore, a Lima, durante il 1975, quando si stabilì in Perù, come integrante dell’equipe del presidente Velasco Alvarado”.

¹²⁹ “Mi hanno portato a fare di *Maira* non solo una ricostituzione letteraria dell’etnologia indigena, nella quale qualunque lettore impara molto più sul modo di essere, di organizzarsi e di vivere di un popolo indigena rispetto alla lettura di decine di libri etnografici”.

¹³⁰ “A mitologia urubu tem como herói cultural *Maira*, civilizador urubu responsável pela criação do mundo, dos homens e dos bens materiais. Em razão dessas características, *Maira* é concebido não apenas como criatura intermediária entre a natureza divina e humana. Ele é um ser vivo atuante. Sua atuação pode ser vista ou observada através das grandes hecatombes da natureza, como as grandes chuvas, raios, trovões e doenças, justificados pelas brigas entre um *Maira* pai e outro filho, que duplica esse herói criador, sendo que o primeiro se encontra no plano terrestre e segundo no plano astral. Mas os urubu não evocam *Maira* para resolver seus problemas terrestres. A ele cabe

interferisce negli avvenimenti della natura e degli uomini, per mantenere l'ordine cosmico. Inoltre, l'opera ripresenta anche parti dello scritto di Darcy Ribeiro, *Uirá sai à procura de deus* (1974)¹³¹, in particolare per quanto riguarda “o mito, o tema da viagem, a visão dos índios em relação à morte, o conflito entre a cultura do branco e a cultura dos índios, e a morte em decorrência da perda de identidade”¹³² (COELHO, 1997, p. 27).

L'opera, definita “a grande interpretação do mundo indígena brasileiro”¹³³ (JUNQUEIRA in RIBEIRO, 1996, p. 399), presenta come tematica centrale appunto, la questione indigena¹³⁴, che porta a riflettere

apenas regular a ordem cósmica, tanto na atualidade como no tempo primordial”.

“La mitologia urubu ha come eroe culturale Maíra, civilizzatore urubu responsabile per la creazione del mondo, degli uomini e dei beni materiali. Viste queste caratteristiche, Maíra è concepito non solo come creatura intermedia tra la natura divina e quella umana. Lui è un essere vivo attuale. Il suo attuare può essere visto o osservato attraverso delle grandi ecatombi della natura, come le grandi piogge, lampi, tuoni e malattie, giustificati dalle brighe tra un Maíra padre e un altro figlio, che duplica questo eroe creatore, essendo che il primo si incontra nel piano terrestre e il secondo in quello astrale. Ma gli urubu non evocano Maíra per risolvere i loro problemi terrestri. A lui spetta appena di regolare l'ordine cosmica, tanto nell'attualità quanto nel tempo primordiale” (COUTO in ABREU; CHAGAS; SANTOS, 2007, p. 188).

¹³¹ Dentro quest'opera, si incontra anche il racconto “Uirá vai ao encontro de Maíra”, da cui viene tratto anche un film. “O relato, como o filme, dão conta do trágico percurso de Uirá, da tribo Urubu-Kaapor, no Maranhão deste século, o qual um dia fica *inaron* quando, após muitas desgraças comuns ao destino dos índios brasileiros, como fome, espoliação, epidemias, perseguições, perde também um dos filhos” (GALVÃO, 1981, p. 171).

“Il racconto, come il film, riportano il tragico percorso di Uirá della tribù Urubu-Kaapor, nel Maranhão di questo secolo, il quale, un giorno, diventa *inaron*, quando, dopo molte disgrazie comuni al destino degli indios brasiliani, come fame, saccheggi, epidemie, persecuzioni, perde anche uno dei figli”.

¹³² “Il mito, il tema del viaggio, la visione dell'indio in relazione alla morte, il conflitto fra la cultura del bianco e la cultura dell'indio, e la morte in seguito alla perdita di identità”.

¹³³ “La grande interpretazione de mondo indigeno brasiliano”.

¹³⁴ Bisogna dire che a fianco alla questione indigena che appare centrale, Ribeiro evidenzia altri problemi dovuti all'avanzamento della civilizzazione, come per esempio la trasfigurazione delle città. Un caso è la città di Brasilia. Fa notare come questa città, nonostante appaia moderna, mantiene al suo interno la

sulla situazione dell'indio, il quale ha visto negarsi la sua identità, i suoi diritti a causa della colonizzazione e di un processo di omogeneizzazione culturale. Infatti, Ribeiro dice: “*Maira* tomou forma, com expressão da dor e do gozo de ser índio”¹³⁵ (RIBEIRO, 1996, p. 21).

Ribeiro voleva che gli indios fossero tenuti lontano dalla civiltà e dunque, lasciati isolati, tanto è vero che nel romanzo si può leggere: “Só isto pedem: permanecer inalterados, salgando-se no seu próprio sal. Eternamente”¹³⁶ (RIBEIRO, 1996, p. 331).

In *Maira*, sono quindi evidenziate le conseguenze letali per i popoli indigeni in seguito al processo civilizzatore, e non è un caso che l'archetipo della morte domini il romanzo, assumendo però connotazioni dell'immaginario indigena, cioè la morte viene resa come qualcosa di sacro, come l'inizio di una nuova rinascita. Questo lo si può notare sin dall'inizio del romanzo, che presenta da subito la morte di una donna bianca assieme ai suoi due gemelli, nati morti, seguita dal capitolo successivo il quale narra l'imminente morte del *tuxaua* Anacã e si descrive il rituale indigena della sua morte e sepoltura. Ma, accanto all'atmosfera carica della presenza di morte, fuoriesce un sentimento di

tipica stratificazione socio-economica e culturale caratterizzante la società brasiliana, così come la presenza di oligarchie politiche. Tale tratto peculiare del Brasile si riflette nella non-integrazione dei gruppi indios, mantenendoli marginalizzati socialmente.

Oltre a ciò, come evidenzia Bosi nel suo saggio per l'edizione dei vent'anni di *Maira*, “Morte, onde está tua vitória?”, fa notare che i due personaggi principali dell'opera sono la rappresentazione della giovane generazione degli anni della dittatura militare. Infatti, Bosi scrive: “O antropólogo cultural sagaz que é Darcy Ribeiro, aproximando Alma e Isaías, criou um par representativo de uma juventude intelectualizada e sem rumo (uma inteligência sem sabedoria), tal como se formou no Brasil oprimido dos anos mais negros da ditadura militar”.

“Il sagace antropologo culturale Darcy Ribeiro, avvicinando Alma e Isaías, ha creato una coppia rappresentativa di una gioventù intellettualizzata e alla deriva (un'intelligenza senza saggezza), come quella che si formò nel Brasile oppresso dagli anni più bui della dittatura militare” (BOSI in RIBEIRO, 1996, p. 389).

¹³⁵ “*Maira* prese forma, con espressione del dolore e dell'allegria dell'essere indio”.

¹³⁶ “Solo questo chiedono: restare inalterati, salandosi nel loro stesso sale. Eternamente.” (RIBEIRO, 1979, p. 282, trad. FERIOLI).

speranza, infatti si legge: “Anacã está sepultado. Logo morrerá. A vida deve, agora, renascer”¹³⁷ (RIBEIRO, 1996, p. 40).

Sebbene, da un lato, il romanzo voglia denunciare la tragica conclusione derivata dall’incontro delle popolazioni indigene con la civiltà, dall’altro, invece, emerge la morte come transizione, trasformazione e rinascita, rifacendosi alla filosofia indigena. Infatti: “Maíra narra a transformação cultural para esta mesma sobrevivência e sua trama mostra a transfiguração étnica do povo mairum para adaptar-se à situação de conflito desencadeada pelo encontro com uma cultura mais agressiva”¹³⁸ (MARQUES, 2007, p. 157). La morte viene “superata” dal processo di *transfiguração étnica*, presente in più parti del romanzo, e tutto ciò deriva dall’incontro/scontro del mondo indigena con quello civilizzato in uno spazio di frontiera, la foresta Amazzonica. È qui che si consuma la confluenza e la mescolanza dei due mondi, i quali si trasfigurano. Sebbene sembri che tutto ciò che si produca qui, sia destinato alla morte, in realtà, appare la possibilità di rinascita, dando così uno spiraglio di speranza. Con la *transfiguração étnica*, Ribeiro vuole mostrare che il contatto fra gruppi etnici diversi può portare a qualcosa di nuovo e positivo, risolvendo anche il problema identitario del popolo brasiliano. Da sempre l’identità brasiliana era sentita come indefinita perché fatta di mescolanze, senza riconoscersi in nessuna. La proposta fatta da Ribeiro attraverso la trasfigurazione etnica vuole valorizzare la mistura per poter superare quel sentimento di *ninguendade*¹³⁹ che caratterizzava i popoli indigeni, così come quello brasiliano, proponendo un’identità fatta di possibilità future, affermando

¹³⁷ “Anacã è sepolto, presto morirà. La vita deve, adesso, rinascere” (RIBEIRO, 1979, p. 21, trad. FERIOLI).

¹³⁸ “Maíra narra la trasformazione culturale per questa stessa sopravvivenza e la sua trama mostra la trasfigurazione etnica del popolo mairum per adattarsi alla situazione di conflitto innescata dall’incontro con una cultura più aggressiva”.

¹³⁹ A proposito della *ninguendade*: “O brasilíndio como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ningundade de não-indios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira”.

“Il brasilíndio come l’afro-brasiliano esistevano in una terra di nessuno, etnicamente parlando, ed è a partire di questa carenza essenziale, per liberarsi della *ninguendade* di non-indio, non-europeo e non-negro, che loro si trovano costretti a creare la loro propria identità etnica: la brasiliana” (RIBEIRO, 1995, p. 131).

infatti che: “o problema está em separar aquelas duas substâncias anímicas, fazendo morrer uma - a que não tem forças para crescer - e fazendo surgir, revigorada, a outra - a que tem mais possibilidade”¹⁴⁰ (RIBEIRO, 1996, p. 342). Tanto è vero che egli, al mostrare lo scontro/incontro della civiltà indigena con quella europea cerca una terza via per poter superare questo urto.

Il romanzo appare diviso in quattro parti (*Antifona* - Antifona, *Homília* - Omelia, *Canon* - Canone, *Corpus* - tale struttura ricostruisce una messa cattolica¹⁴¹), suddivise in sessantasei corti capitoli, dove si interpongono le presentazioni e storie dei vari personaggi e si alternano le differenti tradizioni dell’universo europeo e di quello indigena, tutto in una forma ciclica. Tanto che la struttura del romanzo appare circolare, in modo che si può leggere il primo capitolo come se fosse l’ultimo. Infatti l’opera inizia narrando il fatto che viene trovata una donna bianca morta sulle rive del fiume Iparanã e tale fatto viene ripreso nuovamente nell’ultimo capitolo del romanzo. Malgrado questo, nella parte finale - *Corpus* - dove avviene il sacrificio del popolo mairum, non vi è la speranza di “risurrezione” e quindi, di aspettative ottimiste per il popolo indigena.

Bisogna dire che l’opera costruita in questo modo, traspare l’intenzione dell’Autore di strutturare la storia narrata attraverso una strategia decostruttiva, in modo di dissacrare la Liturgia e trasporla in uno spazio ibrido, nell’*entre-lugar*. Tanto è vero che l’*entre-lugar* appare un aspetto caratteristico di tale opera, laddove emergono gli scontri e incontri fra le varie culture e i diversi popoli, che portano più volte alla decostruzione delle varie identità.

Tornando alla struttura dell’opera, dato che si rifà ad una messa cattolica, non è un caso che presenti continue dicotomie fra il discorso cattolico, usato dal colonizzatore, portatore della cultura europea, cristiana ed etnocentrica, e il discorso pagano fatto di riti, miti, leggende, tipico delle culture indigene. L’espedito narrativo basato sulle dicotomie, Darcy Ribeiro lo usa anche nell’esaminare la storia dei

¹⁴⁰ “Il problema si trova nel separare quelle due sostanze animiche, facendone morire una - quella che non ha forza per crescere - e facendo sorgere l’altra, rinvigorita - quella che ha più possibilità”.

¹⁴¹ “Descobrirá que a estrutura de Maíra era a missa católica, e tudo reescrevi com essa intencionalidade.”

“Scopri che la struttura di Maíra era la messa cattolica, e riscrissi tutto con questa intenzione” (RIBEIRO, 2007a, p. 22).

popoli indigeni e di quello brasiliano, i quali passarono per la colonizzazione e per il processo civilizzatore. Infatti, la storia viene osservata da entrambi i punti di vista, sia quello degli indios, sia quello dei colonizzatori europei.

L'affiancare contrari appare una caratteristica specifica dell'intero romanzo, tanto che ciò si riflette anche sul linguaggio che appare ibrido, reso dall'accostamento della lingua portoghese, il *tupi* e il latino, dal contatto del discorso religioso e di quello pagano, della storia e del mito. Tale carattere è definito da Luzia de Maria come "letteratura carnevalizzata", riprendendo il concetto proposto da Bakhtin (Cf. DE MARIA in RIBEIRO, 1996, p. 407), particolarità evidente anche in *Utopia Selvaggia*. Infatti si nota che:

alguns dos elementos que apontamos até agora, como por exemplo a paródia de textos bíblicos e religiosos, a inserção no texto literário de discursos provenientes de outros contextos etc., são também características da carnavalização¹⁴² (DE MARIA in RIBEIRO, 1996, pp. 407-408),

Dando l'impressione che tutto si dissacri e venga profanato. Csicché si riproduce una polifonia di voci che rappresenta l'identità culturale brasiliana fatta di diverse culture e tradizioni.

Il romanzo viene ambientato nella tribù degli indios mairuns¹⁴³, - tribù immaginata da Ribeiro che è l'unione fra la reale tribù degli

¹⁴² "Alcuni degli elementi che abbiamo puntualizzato fino ad ora, come per esempio la parodia di testi biblici e religiosi, l'inserimento nel testo letterario di discorsi provenienti da altri contesti ecc., sono pure caratteristiche della carnevalizzazione".

¹⁴³ Interessante è sapere che la storia si ispira ad un fatto reale, infatti, come spiega la Stegagno Picchio, il romanzo *Maira* è la "ricreazione altamente poetica di un fatto di cronaca realmente accaduto nei primi anni del nostro secolo, quando un indio borôro, Tiago Aipoibureu, fu ricevuto come seminarista a Roma, trovandosi poi in gravi difficoltà al suo ritorno in Amazonia: una storia che era già stata raccontata da un missionario italiano come il padre Colbacchini e divulgata da un poeta come Giuseppe Ungaretti " (1997, p. 597). La storia tragica di emarginazione di questo indio borôro educato dai salesiani viene documentato da Herbert Baldus nel 1937 e poi analizzato da Florestan Fernandes nel 1960 (RIBEIRO, 1990, p. 226).

Urubus-Kaapor e i Borôro -, dove domina il mito di Maíra, dio creatore del popolo Tupi (CARVALHO, 1997, p. 64), “visto pelos índios como um ser vivo e atuante que interfere em todos os acontecimentos, sejam de ordem natural ou humana, para manter a ordem cósmica”¹⁴⁴ (SOUZA, 2013, p. 57). Ribeiro fa confluire nel suo romanzo caratteri di tribù indigene diverse¹⁴⁵, mescolando così le varie tradizioni e culture.

Il romanzo inizia, come più volte si è detto, con il ritrovamento del corpo di una donna bianca assieme a quello di due gemelli nati morti, apparendo la scena come se fosse un romanzo poliziesco. Sin dall’inizio si nota l’accostamento di elementi indigeni al mondo “civilizzato”. Difatti viene detto che il corpo della donna bianca, trovata morta, si trova vicino ad un villaggio di indios, da subito definiti come “selvaggi” - e tale appellativo si continuerà ad usare al lungo di tutto il romanzo -. Ma ciò che più colpisce è il fatto che la donna bianca presenta sul proprio corpo tracce di segni indigeni: il corpo è dipinto da linee e cerchi neri e rossi e sulla fronte “um pequeno sinal de machucadura antiga, cicatrizada”¹⁴⁶ (RIBEIRO, 1996, p. 35), che, invece, come spiega la Carvalho, è un tipico segno usato dagli indios (1997, p. 67). In seguito arriva un gruppo di indios che mostrano grande stupore e tristezza al vedere il corpo della donna morta, tanto che:

Os índios, ao chegar, acercaram-se do corpo comentando vivamente, em sua língua, que o informante não entende nada. A certa altura, as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando com mostras de grande sentimento. Uma delas, ao encontrar (o informante não sabe onde) uma

Nel romanzo in questione, Ribeiro fa riferimento diretto a questo fatto nel capitolo “Egosum”.

¹⁴⁴ “Maíra è visto dagli indios come un essere vivo e atuante che interferisce in tutti gli avvenimenti, sia di ordine naturale o umana, per mantenere l’ordine cosmico”.

¹⁴⁵ Ciò, per esempio, è evidente quando descrive il villaggio dei mairuns. I loro rituali si ispirano alla tribù dei Borôro (CARVALHO, 1997, p. 64); mentre Anacã non è Borôro ma Kaapor (popolo tupi del Maranhão) (CARVALHO, 1997, p. 64), venendo specificato anche dallo stesso Autore nel capitolo “Egosum”.

¹⁴⁶ “Un piccolo segno di una ferita antica, cicatrizzata” (RIBEIRO, 1979, p. 15, trad. FERIOLI).

queixada de piranha, passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e pernas, sangrando abundantemente. As outras mulheres, seguindo o exemplo, tomaram da mesma mandíbula para se dilacerarem também¹⁴⁷ (RIBEIRO, 1996, p. 35).

Il fatto che le donne cominciano a disperarsi in tale maniera dimostra, in realtà, che la morte della donna rappresenta una grande perdita, raffigurando un componente importante della tribù. Ribeiro costruisce la scena mostrando esattamente lo scontro di due mondi estranei fra loro e che portano ad un'interpretazione molte volte sbagliata dei fatti.

Dopo questa scena, cominciano ad essere presentati i vari personaggi, alternando capitoli riguardanti gli indios, i personaggi di Alma e Isaías, così come quelli secondari. Come fa notare Lienhard, sembra che la struttura del testo sia organizzata in cerchi concentrici attorno alla comunità indigena.

Cada uno de estos círculos corresponde a determinado tipo de grupo sociocultural; la distancia creciente del centro traduce el efecto cada vez mayor de los procesos de “aculturación”. En este sentido, toparemos sucesivamente otros grupos indígenas amazónicos, una aglomeración *cabocla* (mestiza), comerciantes, funcionarios indigenistas, misioneros tradicionales (católicos) y “modernos” (protestantes), antropólogos y, finalmente, representantes de la sociedad capitalina y del Vaticano¹⁴⁸ (LIENHARD, 2003, p. 276).

¹⁴⁷ “Gli indios circondarono il corpo della morta commentando con vivacità nella loro lingua, della quale il dichiarante non capisce una parola. A un certo momento, le donne indigene cominciarono a strapparsi i capelli, piangendo e lamentandosi con toni di grande dolore. Una di queste, trovata (il dichiarante non sa dire dove) una mascella di piragna, prese a graffiarsi la faccia con i denti aguzzi, e le braccia e le gambe, sanguinando abbondantemente. Le altre donne, seguendo l'esempio, usarono la stessa mandibola per dilacerarsi” (RIBEIRO, 1979, p. 15, trad. FERIOLI).

¹⁴⁸ “Ognuno di questi cerchi corrisponde a un determinato tipo di gruppo socioculturale; la distanza crescente del centro traduce l'effetto sempre

Viene descritta la tribù fittizia dei mairum la quale sta per rimanere senza il suo *tuxaua*, Anacã, perché prossimo alla morte. Si apprende in questo momento che il suo successore legittimo è Avá, che se ne è andato molto tempo fa. Avá non è altro che Isaías, indio che da piccolo è stato tolto dalla sua tribù da missionari cattolici per convertirlo e trasformarlo in un sacerdote. Dopo quarant'anni, decide di abbandonare il sacerdozio e tornare alla sua tribù per provare ad essere quello che gli spetta per eredità, ossia *tuxaua*, capo guerriero e ritrovare la sua identità indigena. Sin dall'inizio emerge la frattura identitaria di indio convertito, sentendo di avere diverse radici ma non riconoscendosi in nessuna. Isaías/Avá è l'esplicitazione del sentimento di *ninguendade*, il quale percepisce la sua ambiguità e rottura identitaria. Sente che non può essere un prete cattolico per la sua condizione di indio convertito e per questo crede che, potrà ritrovarsi solo tornando al suo villaggio per essere *tuxaua*, ruolo che gli spetta. Ma, al tornare alla sua tribù, si accorge di non riuscire ad integrarsi al mondo indigena e, contemporaneamente, di non appartenere nemmeno al mondo europeo-cristiano.

Se la civilizzazione raggiungerà la tribù dei mairum, questi saranno costretti allo stesso destino di Avá/Isaías. Interessante è uno dei tanti monologhi interiori del personaggio che riflette sulla sua doppia condizione identitaria e sulla preoccupazione di ciò che ne sarà del suo popolo. Questa divisione si rispecchia anche nel linguaggio: tutto è giocato sull'uso dei verbi tanto nella prima persona singolare (io: Avá/Isaías) come nella terza plurale (loro: gli indios). Infatti si può leggere;

Minha aldeia não é parte de coisa nenhuma. É um povo em si, quer dizer, uma tribo com sua língua, sua religião, seus costumes, destinados a desaparecer. [...] Mas eu pergunto: sobreviver para quê? E como, se estão todos morrendo? Eles (eu inclusive) são (somos) agora

maggiore dei processi di "acculturazione". In questo senso, incontreremo successivamente altri gruppi indigeni amazzonici, un'agglomerato *caboclo* (meticcio), commercianti, funzionari indigenisti, missionari tradizionali (cattolici) e "moderni" (protestanti), antropologi e, infine, rappresentanti della società capitolina e del Vaticano".

uns duzentos, contando os velhos e as crianças. Isto quer dizer que, se cresceram (crescermos) muito, dentro de um século serão (seremos) menos de duas mil almas perdidas dentro de um país-nação de milhões e milhões. E que é isto? Vale a pena?

Cada um que saia da aldeia vai ser como eu, ou seja, coisa nenhuma. Os que ficarem lá só herdarão a amargura de serem índios. Como eu, tratarão de raspar a cara, para disfarçar a tatuagem, esses dois circulozinhos malditos¹⁴⁹ (RIBEIRO, 1996, p. 42).

Al problema identitario si unisce quello del futuro degli indios, che rischiano di essere sterminati e trasfigurati con l'avanzare della civilizzazione. Isaías/Avá è anche l'esplicitazione del processo di trasfigurazione etnica, che si esprime nel suo viaggio interno ed esterno, che lo porta a vivere in continuo conflitto fra una cultura e l'altra. Si legge infatti: “assim é que sempre estou duplamente vestido. Vestido de mairum, com o atilho de corda que eu mesmo atei, lá dentro. Mas, também, vestido de cristão com a calça bem abotoada, por fora”¹⁵⁰ (RIBEIRO, 1996, p. 305). Ciò dimostra l'ambiguità dell'indio mairum convertito, il quale convive e oscilla fra due culture - quella indigena e quella europea -, senza però trovare una soluzione a queste due forze contrarie.

¹⁴⁹ “Il mio villaggio non fa parte proprio di niente. È un popolo a sé, cioè una tribù con la sua lingua, la sua religione, i suoi costumi, tutto miserabile, tutto destinato a scomparire. [...] Ma io domando: sopravvivere per che cosa? e come, se stanno morendo tutti? Loro (e anche io) sono (siamo) circa duecento, compresi i vecchi e i bambini. Questo significa che se aumenteranno (aumenteremo) molto, fra un secolo saranno (saremo) meno di duemila anime perse in un paese-nazione di milioni e milioni. Ne val la pena?

Chiunque lascerà il villaggio sarà come me, ossia nessuno. E quelli che ci resteranno, erediteranno solo l'amarezza di essere indios. Come me, cercheranno di spellarsi la faccia per cancellare i tatuaggi, questi due maledetti circolini impressi” (RIBEIRO, 1979, p. 23, trad. FERIOLI).

¹⁵⁰ “Così sono vestito due volte: vestito sotto da mairum con il nodo della vergogna, e vestito sopra da cristiano-caraíba con i calzoni abbottonati” (RIBEIRO, 1979, p. 259, trad. FERIOLI).

Nel momento in cui Isaías/Avá arriva finalmente alla sua tribù, nemmeno qui ritrova se stesso, tanto che alla fine rifiuterà di diventare *tuxaua*.

Aqui estou nesta minha aldeia mairum, tão suspirada. Mas como é diferente, como ela é diferente, meu Deus. Como tudo é diferente do que eu esperava. É verdade que eu também não sou o mesmo. Não olho nada com os olhos de antigamente. Mas como tudo mudou! Eu mudei também, bem sei. O ruim é que não mudamos juntos, nem mudamos amadurecendo. Não sou quem devia, nem para mim, nem para ninguém, e pago todo dia o preço de não ser. Eles também mudaram mais do que evoluíram, decaíram. Por que eu digo eles em vez de nós, como devia?¹⁵¹ (RIBEIRO, 1996, p. 301).

Con questo commento, Isaías/Avá oltre a parlare di sé e della questione identitaria, denuncia le condizioni in cui vivono gli indios, ormai sull'orlo della sparizione totale. Emerge anche una delle idee antropologiche di Ribeiro, l'evoluzione. Secondo l'antropologo, tutti i popoli dovevano passare per specifiche fasi evolutive. Nel caso delle tribù indigene, a causa del processo civilizzatore, saltarono delle fasi per essere catapultati ad una fase successiva, essendo annientante per loro, perché "esse passo se dá por incorporação ou atualização histórica - que supõe a perda da autonomia étnica dos núcleos engajados, sua dominação e transfiguração"¹⁵² (RIBEIRO, 1995, p. 74).

¹⁵¹ "Sono finalmente al mio villaggio, tanto desiderato. Ma come è differente, mio Dio, com'è differente da quello che pensavo. Anch'io non sono più lo stesso. Non guardo con gli occhi di una volta. Ma come è cambiato tutto! Anch'io sono cambiato, ma purtroppo non siamo cambiati insieme e non siamo maturati. Non sono chi dovevo essere, né per me né per gli altri e pago ogni giorno il prezzo di non essere. Anche loro sono cambiati, non evoluti ma decaduti. Perché non dico più 'noi' come dovrei?" (RIBEIRO, 1979, p. 255, trad. FERIOLI).

¹⁵² "Questo passaggio avviene nell'incorporazione o attualizzazione storica - che suppone la perdita dell'autonomia etnica dei nuclei coinvolti, la loro dominazione e trasfigurazione".

Anche l'altro personaggio centrale, Alma, si trasfigura. Dopo una vita dissoluta, la giovane donna è portata ad una crisi esistenziale, che la spinge a scappare dalla metropoli (Rio de Janeiro) verso la foresta Amazzonica per poter ritrovare se stessa, scoprendo qui un luogo dove si sente bene. Ma anche lei, come Isaias, si perde in questo viaggio alla ricerca della sua "identità", passando da un mondo culturale all'altro senza più ritrovarsi. Alma, entrando a far parte della tribù indigena, diventerà una *mirixorã*¹⁵³, accoppiandosi così a diversi uomini indios¹⁵⁴, rimanendo poi incinta di due gemelli, che moriranno alla nascita assieme a lei.

Nonostante lei si senta bene fra la gente mairum, anch'essa percepisce dentro di sé lo scontro e l'incontro fra le due culture, ancor di più quando scopre di essere incinta:

Que será este meu filho ou esta minha filha? Será mairum como eu quero que seja? Será um branco, um caraíba, no sentido de civilizado e de cristão, como eu fui, como eu era, como ainda sou, apesar

Sull'evoluzione socio-culturale, Ribeiro creò tutta una teoria nel primo dei suoi saggi appartenenti agli Studi dell'Antropologia della Civiltà, cioè, *O processo civilizatório*.

¹⁵³ Definita così nel romanzo: "Uma mirixorã é uma pessoa muito apreciada. É até consagrada num cerimonial. [...] Elas são escolhidas e preparadas para esta função que, de certo modo, é até superior à da mulher comum. Tanto que as mairunas quase nunca têm ciúmes das mirixorãs, que podem fornicar à vontade com seus maridos." (RIBEIRO, 1996, p. 298).

"Una miriscioràn è una persona molto apprezzata. È persino consacrata in un rituale. [...] Sono sempre scelte e preparate per il loro compito e in un certo senso sono superiori alle donne comuni. Tanto che le mairum non sono mai gelose di una miriscioràn che può fornicare quanto vuole con i loro mariti" (RIBEIRO, 1979, p. 253, trad. FERIOLI).

¹⁵⁴ Come fa notare Angelo Morino in un suo saggio, "Il viaggio nella selva", il fatto di narrare il viaggio di una donna verso la selva e il suo accoppiarsi con uomini indios, rappresenta una novità letteraria nell'ambito della letteratura latinoamericana. Infatti, di solito era sempre stato il contrario, ossia era l'uomo bianco ad addentrarsi nella selva e ad unirsi con una donna india. Anche se ciò costituisce una novità, l'epilogo di Alma è negativo: muore così anche i suoi gemelli. Come scrive Morino, "ma gli archetipi e i ruoli sono tenaci, ed è proprio Ribeiro a non sfuggirne. Al di là della traiettoria femminile di Alma, la mano maschile dell'autore ritrascrive, suo malgrado, uno stereotipo ben noto" (1979, p. 304).

de mim? [...] Mas é muito ruim para uma pessoa ser apenas um pouco alguma coisa. Fica dependurado entre dois mundos, como este pobre Isaías, ou como eu mesma¹⁵⁵ (RIBEIRO, 1996, p. 328).

Quindi, entrambi i personaggi sentono l'ambiguità identitaria derivata dal contatto dei due mondi, "ser dois é não ser nenhum, ninguém"¹⁵⁶ (RIBEIRO, 1996, p. 346) e nel ricercarla, sono costretti ad un continua transizione fra i due mondi, che gli porta a intercambiare e a negoziare tratti delle diverse identità.

Pertanto, i due protagonisti, incontrandosi per caso nel viaggio verso la tribù mairum, passano per un processo simile. Alma e Isaías/Avá sono l'esplicitazione del conflitto e della convivenza della cultura indigena assieme a quella occidentale e "civilizzata", che li porta a percepire una divisione, essendo, - forse -, l'espressione del fallimento dell'incontro delle due civiltà. Tanto è vero che Alma, all'incontro con l'altro mondo, sarà portata alla morte, assieme ai gemelli che porta in grembo, manifestazione dell'unione delle due civiltà; e lo stesso vale anche per Isaías-Avá che non riuscirà mai più a recuperare se stesso e le sue radici.

Maira, romanzo dai toni indianisti, unisce le influenze dell'idealismo romantico e dell'esotismo assieme alla scientificità dell'antropologia e ai temi sociali. Il tutto circondato dall'estetica e dalla magia del mondo indigena. Al centro del romanzo vi è l'indio, con il suo mondo di valori e la sua cosmovisione, così anche la problematica da sempre centrale nel pensiero ribeiriano che metteva in evidenza la necessità della preservazione delle culture indigene, contro l'avanzare della civilizzazione e del capitalismo, che appare sempre più presente. Questo si legge nelle ultime pagine del romanzo: "Nós e só nós teremos o honroso encargo e a dura tarefa de chamá-los ao convívio dos brasileiros e de conduzi-los ao coração da cristandade. [...] Era tempo já

¹⁵⁵ "Come sarà mio figlio? Sarà mairum come vorrei, o sarà bianco, un caraíba civilizzato e cristiano, come ero io, come sono ancora, malgrado tutto? [...] È brutto essere solo un po' di qualcosa. Si resta in bilico fra due mondi, come il povero Isaías, o come me" (RIBEIRO, 1979, p. 279, trad. FERIOLI).

¹⁵⁶ "Essere due è non essere nessuno" (RIBEIRO, 1979, p. 294, trad. FERIOLI).

da civilização vir chegando. É o Brasil que vem vindo, incorporando esse rio”¹⁵⁷ (RIBEIRO, 1996, pp. 375-376).

Importante è il fatto che nel romanzo si possano trovare molti dati etnografici rendendo il romanzo simile ad un trattato¹⁵⁸. Molte delle informazioni etnografiche che si trovano in *Maira*, sono presenti anche in *Utopia selvaggia*.

Nonostante in *Maira* si racconti della tribù immaginaria dei mairum, comunque ispirata a tribù reali, quali gli Urubus-Kaapor e i Borôro, pure in *Utopia selvaggia* si trova una tribù indigena, quella dei Galibi, che diversamente dai mairum, esiste davvero.

Una delle informazioni presente in entrambi i romanzi, che si suppone essere una tecnica comune a molti gruppi indigeni, è il rituale del bagno. Leggendo i due romanzi, si nota come il momento del bagno sia un momento caratteristico degli indigeni. In *Maira*, Alma descrive questo aspetto già dal primo giorno in cui arriva alla tribù mairum, presentandolo, poi, come qualcosa di rituale, che avviene tutti i giorni nella parte della mattina; lo stesso viene fatto notare da Pitum, sia quando si trova fra la tribù delle Icambias, sia fra i Galibi, narrando che “o estudo anatômico acabou com o banho e o repetido martírio de esfregarem a pele dele com areia para clarear e de esticarem o pixaim, à força”¹⁵⁹ (RIBEIRO, 1982, p. 82).

Altro aspetto che appare diffuso fra gli indios è l’essere glabri. Infatti, in *Maira*, si legge: “São glabros no púbis e nas axilas, homens e mulheres; os homens também no rosto. O pêlo que nasce, segundo Elias, eles erradicam com cinza quente”¹⁶⁰ (RIBEIRO, 1996, p. 222). Il

¹⁵⁷ “Noi e noi soli avremo l’onorevole incarico e la difficile missione di condurli alla convivenza con i brasiliani e al cuore della cristianità. [...] Era ora che la civiltà arrivasse da queste parti. È il Brasile che arriva qui incorporando questo fiume.” (RIBEIRO, 1979, pp. 317- 318, trad. FERIOLI).

¹⁵⁸ La presenza di aspetti etnografici nel romanzo è un aspetto che potrebbe portare a lavori futuri che possano completare o correggere questi risultati ancora ipotetici. Infatti, interessante sarebbe un’analisi dei caratteri antropologici dei romanzi di Ribeiro, mettendo in luce come Antropologia e Letteratura si relazionano.

¹⁵⁹ “Lo studio anatomico terminò con il bagno e con il solito martirio di sfregare la pelle con la sabbia per schiarirla e di stirare i capelli per lisciarli” (RIBEIRO, 1987, p. 61, trad. FERIOLI).

¹⁶⁰ “Sono glabri sul pube e nelle ascelle: gli uomini anche in viso. Se gli cresce un pelo, secondo Elias, lo sradicano con la cenere calda” (RIBEIRO, 1979, p. 184, trad. FERIOLI).

fatto che gli indios sono tutti depilati è un aspetto che nota anche Alma sin dal primo bagno e prova vergogna a non esserlo (1996, p. 253; 1979, p. 213). Lo stesso interesse per questo costume indigena è sentito anche da Pitum, il quale racconta:

Não deixavam é nascer pentelhos no preto. Nem o pelame do sovaco escapou. Na moda delas isto é nojo inadmissível. Não tendo, de nascença pentelhame nenhum no corpo, não querem também nenhum fio nele. - Nisso são impossíveis. Arrancam pela raiz um a um e ainda passam cinza quente em mim para não nascer mais ¹⁶¹ (RIBEIRO, 1982, p. 19).

Altro atteggiamento degli indios che stupisce i “civilizzati” è la loro nudità, che, in realtà, come è spiegato dalla suora in *Utopia selvaggia*, sono vestiti. Fatto simile avviene anche in *Maira*, dove appare una parte che sembra trasposta dall’altro romanzo. Si legge infatti:

Embora os sabendo selvagens, não pude evitar que despertassem minha animosidade para com sua nudez; sobretudo os adultos, tanto os homens como as mulheres. Elias aqui também deu suas lições, dizendo que, a seu modo, estavam todos vestidos. Isto porque as mulheres usam uma tangazinha tão insignificante que eu só vi de muito perto e depois que ele me mostrou, apontando ¹⁶² (RIBEIRO, 1996, p. 222).

¹⁶¹ “Appena gli cresceva un pelo glielo strappavano. Non si salvavano neanche quelli delle ascelle. Secondo loro i peli sono disgustosi. Non avendone in nessun posto fin dalla nascita, non tollerano che ne abbia neanche Pitum. - Ah non le sopporto! Me li strappano uno a uno e ci passano sopra la cenere calda perché non ricrescano” (RIBEIRO, 1987, p. 11, trad. FERIOLI).

¹⁶² “Pur sapendoli selvaggi, non ho potuto evitare che la loro nudità sollevasse la mia indignazione: gli adulti soprattutto, sia uomini che donne. Anche in merito a ciò Elias ha avuto da dire la sua; secondo lui, a modo loro erano perfettamente vestiti. Questo perché le donne usano una piccolissima tanga talmente insignificante che sono riuscito a vederla solo da molto vicino” (RIBEIRO, 1979, p. 184, trad. FERIOLI).

Inoltre, sono descritti nel dettaglio la tribù indigena e la sua organizzazione, così come aspetti dei loro giochi e rituali. Anche se, come già è stato detto, Darcy Ribeiro mescoli tratti di diverse culture indigene, la maggior parte è di origine borôro, come il rituale funerario di Anacã¹⁶³. Per quanto riguarda la tecnica di come sono sepolti i corpi, riappare più volte nel corso di romanzo: la sepoltura di Anacã, di Alma e della piccola Cori.

Si descrive in *Maira* come avvengono i parti e il comportamento dei padri dopo la nascita dei figli: questi rimangono per giorni a riposarsi, “accuditi” dalle donne. Questo viene spiegato al lungo della narrazione, dovuto al fatto che se il padre del bambino subisse qualunque tipo di spavento, ciò potrebbe danneggiare la vita stessa dell’uomo e del figlio (RIBEIRO, 1996, p. 348). In relazione a questo rituale indigena, viene fatto riferimento anche in *Utopia selvaggia*, il *couvade*, spiegato innota: “costume molto diffuso tra gli indios: il padre, dopo il parto della sua donna, resta sdraiato per giorni nell’amaca, non fa lavori pesanti e sta riguardato” (RIBEIRO, 1987, p. 29, nota a piè di pagina).

Sono poi descritti i giochi praticati nella tribù (*yawari* e *hukahuka*, originari dell’Alto Xingu); i *ñandeiara*, tribali tatuati nei visi dei bambini, l’uso del *cachimbo* di frutti *jatobá*, caratteri distintivi dei Karajá.

Significativo è il mito dei gemelli Maíra-Coraci, il Sole, e suo fratello Maíra-Jaci, la Luna (*Kwat* e *Yai* nell’Alto Xingu) riportato da Ribeiro e da lui ricreato, presentando novità rispetto ai precedenti indigeni (Cf. CARVALHO, 1997, pp. 67-68-69).

Accanto alle molte informazioni etnografiche - alcune provate scientificamente, mentre altre, spesso e forse, abbellite dalla finzione -, si possono ritrovare nella storia fatti che sono accaduti realmente. Basti pensare al personaggio principale, Isaías-Avá che si rifà alla storia di Tiago Marquez Aipoburéo; così come l’avvenimento molto triste che si ispira alla storia di una bambina *xokleng* adottata da una coppia di evangelici tedeschi, che la crebbero ma poi, ai quindici anni, venne

¹⁶³ Il corpo viene sepolto in mezzo al cortile del villaggio e inaffiato ogni giorno dalle donne, affinché le carni marciscano velocemente per poter poi prendere le ossa, lavarle e abbellirle con piume. Dopo di ciò, i Borôro vanno a caccia di un giaguaro o di un altro felino. La cerimonia si conclude solo quando le ossa vengono riprese in una cesta, legate ad un palo e sepolte nel fiume (CARVALHO, 1997, p. 68).

riportata dal padre adottivo alla sua tribù. Per riconoscerla come appartenente alla tribù, il capo *xokleng* le alzò il lungo vestito per vedere se aveva sulla coscia una cicatrice. La ragazzina reagì spaventandosi al gesto, cosicché il padre indio la ripudiò, indicando i seni di una vecchia donna che l'aveva allattata (CARVALHO, 1997, p. 66). Questo fatto viene trasposto da Ribeiro nel romanzo *Maira*, quando racconta che un gruppo di vecchie indie si avvicinano a Isaías-Avá e cominciano ad urlare afferrando i loro seni e indicano delle bambine indie cresciute dalle suore, alzandogli i vestiti e toccandogli le cosce. In questo caso, Ribeiro attraverso le parole di Isaías-Avá spiega tale fatto come l'imposizione della civiltà a discapito delle culture indigene, portandole alla distruzione. Infatti si può leggere:

Avá, olha, presta atenção! Veja, Avá, olha essas meninas, nossas meninas, as filhas da nossa gente. Eles as estão matando, as estão secando. [...] Elas estão matando as nossas meninas, Avá. Querem secar a elas também, para não terem homens, para não parirem nunca¹⁶⁴ (RIBEIRO, 1996, p. 232-233).

Quindi, il romanzo *Maira* testimonia il dramma dell'incontro fra il mondo indigena e il mondo "civilizzato", portando alla denuncia del genocidio e dell'etnocidio dei popoli indigeni, derivati dall'azione dei missionari che impongono la loro civiltà e religione. Con ciò, gli indios perdono la loro cultura e, alle volte, anche la vita.

Per quanto riguarda invece l'aspetto estetico dell'opera e gli espedienti narrativi, ciò che risulta sin da subito evidente è la costruzione del romanzo in forma dialettica: il mondo civilizzato si alterna e si oppone al mondo indigena. Ogni aspetto del romanzo appare caratterizzato dalla frammentarietà e dalla dialettica che porta ad una rottura della linearità narrativa perché vi è un emergere di voci e ideologie diverse e opposte.

¹⁶⁴ “Guarda Avá, guarda queste bambine, le nostre bambine, figlie della nostra gente. Le stanno ammazzando, le stanno annientando. [...] Stanno ammazzando le nostre ragazze Avá. Vogliono inaridire anche loro, perché non abbiamo uomini, perché non possano partorire (RIBEIRO, 1979, pp. 193-194, trad. FERIOLI).

Il dualismo è evidente sin dal sommario, dove sono affiancati simboli culturali dei due mondi che si scontrano, il cristiano/civilizzato e il pagano/indigeno. La frammentazione continua al lungo di tutto il romanzo e si riflette poi negli stessi personaggi.

Come afferma Candido:

O seu romance é uma retomada original do indianismo, operando em três planos: o dos deuses, o dos índios, o dos brancos. A correlação dos planos, a força germinal dos mitos, misturada à ordem social do primitivo e tudo questionado pela interferência do branco, são manipulados com uma maestria narrativa sem modismos nem preconceitos estilísticos¹⁶⁵ (1989, p. 214).

Anche il linguaggio appare come l'unione fra quello letterario/culto, tipico della cultura europea e civilizzata, e quello popolare/orale appartenente al mondo indigeno. Un esempio è la preghiera fatta da Isaías/Avá, dove il linguaggio cristiano è unito al vocabolario indigeno, riflettendo anche la divisione identitaria dell'indio convertito.

Si mescola poi finzione e storia, oltre che diversi generi letterari, come il religioso, preghiere, testi biblici, documenti ufficiali, polizieschi e miti indigeni. Questo si osserva chiaramente a livello del linguaggio che si basa su codici linguistici diversi. Tanto è vero che nel corso del romanzo, accanto alla voce del narratore onnisciente, c'è una molteplicità di voci. Tale polifonia di voci appare una caratteristica tipica di testi che nascono nelle realtà coloniali, volendo rappresentare i conflitti etnico e sociali fra le varie componenti della società (LIENHARD, 2003).

Per esempio, il latino è presente nelle preghiere fatte da Isaías, dai missionari e dalle suore cattoliche; l'inglese, usato dal missionario nordamericano Bob; le lingue indigene usate dai mairuns; il regionale/dialetto dello stato del Ceará, di Beato Xisto, papa-chibé Antão, originario del Pará. Il tutto dà forma a una polifonia di voci che

¹⁶⁵ “Il suo romanzo è una ripresa originale dell'indianismo, operando in tre piani: quelli degli dei, degli indios, dei bianchi. La correlazione dei piani, la forza germinale dei miti, mescolata all'ordine sociale del primitivo e il tutto questionato dall'interferenza del bianco, sono manipolati con una maestria narrativa senza modismi e né preconcetti stilistici”.

rappresenta il substrato identitario del Brasile, fatto di diversità culturale e sociale.

Per queste caratteristiche del romanzo, in particolar modo, il linguaggio usato, porta Antonio Cornejo Polar, critico peruviano, a evidenziare la vicinanza di *Maira* al romanzo “latinoamericano. Egli fa notare che in *Maira* ci sia un’ovvia influenza dell’indigenismo andino, della generazione posteriore agli anni Trenta, dipendendo in parte dall’esilio dell’intellettuale brasiliano in diversi paesi del subcontinente americano, attraverso il quale sarebbe entrato in contatto con questi espedienti narrativi. Infatti, il critico afferma: “existem qualidades temáticas e estilísticas que aproximam as obras de Darcy Ribeiro e de Jorge Icaza, como de outros indigenistas andinos”¹⁶⁶ (POLAR in MARQUES, 2007, p. 147).

Questa vicinanza è risaltata anche da Federici, il quale afferma che, sia *Maira* sia *Utopia selvaggia*, presentano caratteristiche della narrativa indigenista latinoamericana, così come tematiche e affinità, spiegando ciò vista la provenienza da un contesto simile, “un continente che deve necessariamente ammettere la componente amazzonica come parte integrante della propria identità”(FEDERICI, 2009, p. 172).

Altre tecniche narrative adottate in *Maira*, è l’uso dell’ironia e dell’*humor*, tipiche della scrittura ribeiriana, oltre a procedimenti che provocano straniamento.

Di quest’opera è stata pubblicata in Brasile una quindicesima edizione in ricordo dei vent’anni dalla sua nascita, accompagnata dalla raccolta di diversi scritti di noti critici del panorama brasiliano, rifacendosi all’edizione tedesca (RIBEIRO, 1997a, p. 118).

Vari critici brasiliani, come Antonio Candido e Alfredo Bosi¹⁶⁷, evidenziano la maestria stilistica di Darcy Ribeiro, aspetto già individuato nei suoi saggi antropologici. Tanto che si risalta la capacità dell’Autore di unire le sue profonde esperienze antropologiche ed etnologiche alla letterarietà. Difatti si scrive:

tão belo é seu texto que lembra o indianismo de Gonçalves Dias. Darcy seria um indianista em

¹⁶⁶ “Esistono qualità tematiche e stilistiche che avvicinano le opere di Darcy Ribeiro e di Jorge Icaza, come a quelle di altri indigenisti andini”.

¹⁶⁷ Vedere Antonio Cândido, “Mundos cruzados”, e quello di Alfredo Bosi, “Morte, onde está tua vitória?” (in RIBEIRO, 1996).

prosa - sem os recursos da poesia, mas capaz de criar beleza e emoção.
 E seu indianismo é enriquecido pela bagagem científica do antropólogo¹⁶⁸ (MAIA NETO *in* RIBEIRO, 1996, p. 393).

Importante è il punto di vista di Ellen Spielmann che vede una novità nel romanzo di Ribeiro: “em *Maira*, Darcy ultrapassa a fronteira entre literatura e etnografia, entre romance e texto etnográfico. Gostaria de chamar esta invenção de etnotexto”¹⁶⁹ (SPIELMANN *in* RIBEIRO, 1996, p. 423). L’ “etnotesto” sarebbe un genere caratterizzato da una polifonia di voci e prospettive, dove si riportano conoscenze etnologiche ma lasciando esplicita l’influenza e l’immaginazione della letterarietà, così come l’unione di differenti generi. Con la sua opera Darcy Ribeiro, secondo Spielmann,

Reagiu à crise da “autoridade etnográfica” ao “abrir” um espaço possível para a voz dos subalternos dentro de um movimento de descentralização aos níveis geográfico, lingüístico e histórico. O romance de Darcy vai além da denúncia e da revelação ético-sociológicas ao apresentar a antropologia em sua rigorosa separação dos objetos de análise e a ciência em sua divisão esquemática entre vida e literatura¹⁷⁰ (SPIELMANN *in* RIBEIRO, 1996, p. 425).

Inoltre, egli riesce a mostrare entrambe le civiltà e culture - quelle indigene e l’occidentale - date le sue conoscenze di ambe. E questo si

¹⁶⁸ “Così bello è il suo testo che ricorda l’indianismo di Gonçalves Dias. Darcy sarebbe un indianista in prosa - senza le risorse della poesia, ma capace di creare bellezza ed emozione.

E il suo indianismo è arricchito dal bagaglio scientifico dell’antropologo”.

¹⁶⁹ “In *Maira*, Darcy oltrepassa la frontiera fra letteratura ed etnografia, fra romanzo e testo etnografico. Mi piace chiamare questa invenzione di etnotesto”.

¹⁷⁰ “Reagì alla crisi dell’ “autorità etnografica” con l’ “aprire” uno spazio possibile per la voce dei subalterni dentro un movimento di decentrazione a livello geografico, linguistico e storico. Il romanzo di Darcy va oltre la denuncia e la rivelazione etico-sociologica presentando l’antropologia nella sua rigida separazione fra gli oggetti d’analisi e la scienza nella sua divisione schematica fra vita e letteratura”.

riflette nei punti di vista che dominano il romanzo: c'è la prospettiva dell'indio, data da Isaías/Avá, quella della civiltà rappresentata da Alma, e infine, la voce del narratore che riesce a vedere sia come indio sia come civilizzato/brasiliiano.

Ribeiro con il suo romanzo vuole rendere evidente la tragicità dell'incontro fra le due culture, lasciando trasparire la sua malinconia per il destino a cui sono costretti gli indios mairuns: scomparire o integrarsi.

Mentre, per quanto riguarda la critica straniera¹⁷¹, si esalta che il romanzo è soprattutto la storia degli indios e della loro civiltà, dove appare la voce di questi popoli annientati dalla civiltà e dalla tecnologia, essendo quindi, simile ad un romanzo etnologico, tanto è vero che in Francia viene descritto da Pascal Dibie in *Magazine littéraire*, mar. 1981, "*Maira*, merveilleusement traduit du portugais, est une sorte d'ethnologie narrative que démontre et démonte les mécanismes insidieux de l'ethnocide"¹⁷² (in COELHO, 1997, p. 182).

Romanzo dai forti tratti estetici e lirici, appare come l'unione di generi diversi: c'è il romanzo, il poliziesco, il trattato antropologico e la denuncia sociale contro la sparizione dell'etnia india, dovuto all'incontro con la civilizzazione che la porta verso la tragedia. Importante è vedere che l'opera di Ribeiro viene paragonata alle opere prime, *A passage to India* di Edward Morgan Forstere *Tristes Tropiques* di Claude Lévi-Strauss¹⁷³, denotando così la sua importanza letteraria.

Dunque, dopo un'analisi del romanzo e della sua critica, si può dire che l'opera suscitò buoni giudizi, derivati dallo stile usato e dalle novità introdotte da Darcy Ribeiro. Infatti si osserva che sia i critici brasiliani sia quelli stranieri - includendo gli italiani - considerano il romanzo come "un nuovo indianismo", o usando le parole di Galvão, "un indianismo rivisitato", tanto che, nonostante per la prima volta si dia voce all'indio, si presentino ancora note stereotipate.

¹⁷¹ Informazioni tratte da commenti della critica straniera riportati da Haydée Ribeiro Coelho nel libro *Darcy Ribeiro* (Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1997).

¹⁷² "*Maira*, meravigliosamente tradotto dal portoghese, è una sorta di narrativa etnologica che dimostra e smonta i meccanismi insidiosi dell'etnocidio".

¹⁷³ "The result is memorable and unique, like reading *A Passage to India* and Claude Lévi-Strauss at the same time" Andrew Graham-Dixon (*Sunday Times*, 7 July 1985, Londres) (in COELHO, 1997, p. 179).

Significativa è l'interpretazione di *Maira* che viene data da Lienhard. Secondo lo studioso, il romanzo di Ribeiro può essere considerato un'opera di *etnoficción*, cioè un genere che viene scritto da un antropologo/etnologo, il quale vuole riportare la sua esperienza scientifica diretta riguardante le società marginalizzate, colonizzate e orali (Cf. LIENHARD, 2003, p. 264). Per fare ciò, l'Autore unisce l'etnografia "en describir más o menos sistemáticamente la vida colectiva 'ajena' tal como se ofrece a su vista"¹⁷⁴ (LIENHARD, 2003, p. 264), mantenendo, quindi, l'altro come oggetto di studio; e usa il folclore, riportando e trascrivendo "il discorso dell'altro" basato sull'oralità. Oltre a ciò, lo scrittore-antropologo Darcy Ribeiro tende a trasporre l'esperienza scientifica acquisita sugli "altri" o attraverso l'*etnografia ficcionalizada*, cioè narrando ciò che ha osservato per mezzo dell'estetica della finzione; oppure attraverso "la recreación 'literaria' del discurso del otro: la fabricación de un discurso 'étnico' artificial, destinado a un público ajeno a la sociedad enfocada"¹⁷⁵ (LIENHARD, 2003, p. 265). Attraverso queste tecniche narrative, l'Autore vuole farsi da tramite e denunciare la futura estinzione degli indios. Sono questi i caratteri della cosiddetta "etnoficción" nella quale si inserisce *Maira*. E continua a spiegare Lienhard,

el discurso etnoficcional se nutre de la tensión entre las características "occidentales" del texto literario (escritura, idioma, forma global, libromercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser "nativo", "oral" y, a menudo, "mítico". Al construir un discurso etnoficcional, el autor se coloca la máscara del otro: empresa no sólo difícil, sino también, a todas luces, discutible (LIENHARD, 2003, p. 266).

Ribeiro nel suo romanzo fa esattamente questo: ricrea il discorso indigena, perché questi sono troppo deboli per farlo. Cosicché Ribeiro si fa loro difensore, tanto che con

¹⁷⁴ "Nel descrivere più o meno sistematicamente la vita collettiva 'aliena' tale e quale si offre alla sua vista".

¹⁷⁵ "La ricreazione 'letteraria' del discorso dell'altro: la fabbricazione di un discorso 'etnico' artificiale, destinato a un pubblico estraneo alla società considerata".

el discurso etnoficcional busca apropiarse de la ‘visión de los vencidos’, de los que son demasiado débiles para defenderse frente a los sectores hegemónicos, para exigir el reconocimiento del carácter pluricultural de la sociedad brasileña¹⁷⁶ (LIENHARD, 2003, p. 277).

Alla luce delle diverse interpretazioni e critiche ai romanzi di Ribeiro, si può dire che questi sono caratterizzati da tecniche narrative sofisticate, in cui dominano i richiami intertestuali di tradizioni letterarie brasiliane, latinoamericane ed europee, dove Letteratura e Antropologia/Etnologia si uniscono per dare vita a romanzi sugli indios in generale, sul Brasile e sull’America Latina. E, forse, è esattamente per questi aspetti che hanno suscitato interesse nel sistema culturale italiano, essendo dei “ritratti” di quel mondo “altro” che da sempre aveva affascinato e incuriosito.

Con i suoi romanzi, Ribeiro reinterpreta e narra il Brasile - sempre però in relazione anche ai popoli latinoamericani -, evidenziando le multiple identità, riportando le sue teorie antropologiche sulla formazione del “popolo brasiliano”, mostrandone i problemi e le possibili soluzioni, guidato dal desiderio di rispondere alla domanda che da sempre è stata centrale: “por que o Brasil ainda não deu certo?” (RIBEIRO, 1995, p. 13).

Ora, dopo alcune considerazioni di carattere storico e tematico dei romanzi di Darcy Ribeiro, nel prossimo capitolo, si passerà allo studio descrittivo propriamente detto dei romanzi *Maíra* e *Utopia selvaggia* alla luce degli Studi Descrittivi della Traduzione (DTS).

¹⁷⁶ “Il discorso etno-finzionale cerca di appropriarsi della ‘visione dei vinti’, di quelli che sono troppo deboli per difendersi contro i settori egemonici, per esigere il riconoscimento del carattere pluriculturale della società brasiliana”.

3. ANALISI DESCRITTIVA DELLE TRADUZIONI ITALIANE DEI ROMANZI MAÍRA E UTOPIA SELVAGGIA

In questo capitolo finale, dove sarà fatta l'analisi descrittiva delle traduzioni dei romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*, prima di addentrarsi nello studio, si introdurrà la figura intellettuale della traduttrice Daniela Ferioli, autrice delle due traduzioni. Dalla descrizione della sua attività come traduttrice letteraria, si potrà poi riflettere sulle strategie da lei adottate, così anche sulla sua poetica traduttiva la quale si esplicherà a lungo dello studio descrittivo delle due traduzioni.

3.1. Daniela Ferioli: traduttrice letteraria¹⁷⁷

Daniela Ferioli è una traduttrice letteraria, la cui carriera è iniziata quasi per caso negli anni Settanta e continuata fino ai primi anni del Duemila, portando alla creazione di molte opere letterarie tradotte dal portoghese brasiliano all'italiano.

La maggior parte delle sue traduzioni sono state pubblicate dalla prestigiosa casa editrice Einaudi, alcune da Feltrinelli e un'unica opera da una piccola casa editrice, Metauro. Daniela Ferioli è in particolar modo ricordata per aver tradotto molte delle opere di Jorge Amado e aver portato a termine la "sfida" di tradurre Haroldo De Campos. Accanto a questi due noti autori brasiliani, fra gli autori da lei tradotti, spiccano i nomi di Oswald de Andrade, João Ubaldo Ribeiro, Jô Soares e Darcy Ribeiro¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Le informazioni relative alla traduttrice Daniela Ferioli sono state ottenute, oltre dalle note presenti nelle traduzioni delle opere di Darcy Ribeiro, anche dall'intervista concessami il 24 luglio 2013.

¹⁷⁸ (n.t. Nuova Traduzione.)

Traduzioni di Daniela Ferioli: CABRAL, João de Melo Neto. *Morte e vida severina*. Torino: Einaudi, 1973. BOAL, Augusto. *Zombi*. Milano: Sipario (Rivista)/Bombiani, 1975. ANDRADE, Oswald de. *Serafino Ponte Grande*. Nota di Haroldo De Campos. Torino: Einaudi, 1976. RIBEIRO, Darcy. *Maira*. Milano: Feltrinelli, 1979. GABEIRA, Fernando. *Che ti succede, compagno?* Milano: Feltrinelli, 1981 (tradotto sotto falso nome). RIBEIRO, Darcy. *Il mulo*. Milano: Feltrinelli, 1983. RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvaggia: rimpianto dell'innocenza perduta. Una fiaba*. Torino: Einaudi, 1987. RIBEIRO, João Ubaldo. *Libro di storie*. Torino: Einaudi, 1988. RAMOS, Graciliano. *San Bernardo*. Torino: Einaudi, 1989 (n.t.). RIBEIRO, Darcy. *Migo*. Torino: Einaudi, 1991. SOARES, Jô. *Un samba per Sherlock Holmes*. Torino: Einaudi,

Daniela Ferioli comincia a tradurre casualmente dal portoghese dopo il suo trasferimento a San Paolo, poco più di ventenne, nel 1973. Da sempre era stata una grande appassionata di libri e di teatro, tanto che, come lei racconta, è stato proprio andando a teatro che ha imparato il portoghese e iniziato a tradurre. Infatti si appassionò letteralmente dell'opera *Morte e vida severina* di João Cabral de Melo Neto, alla quale assistette più volte e volle così provare a tradurla, dato che “oltretutto sarebbe stato un grande esercizio di comprensione del testo” (FERIOLI, 2013, intervista). Fu lei stessa a contattare Cabral de Melo Neto per chiedere l'autorizzazione di tradurre l'opera, il quale accettò, anche se l'autore dubitava di un possibile interesse da parte di editori italiani, aiutando così l'aspirante traduttrice.

Quando Daniela Ferioli tornò in Italia, propose lei stessa a Giulio Einaudi la pubblicazione della traduzione, il quale accettò. Nel 1973 venne così pubblicata la prima traduzione di Daniela Ferioli, intitolata *Morte e vita severina*, “a cura di Tilde Barine e tradotto da Daniela Ferioli”. Tanto che si può leggere in un articolo di *Il corriere della sera*, “Brasile Eden dei nostri rimorsi” di Antonio Tabucchi, “*Morte e vita severina* (1956), di João Cabral de Melo Neto della quale ricordo un'ottima traduzione di Tilde Barini e Daniela Ferioli pubblicata da Einaudi nel 1973”¹⁷⁹ (TABUCCHI, 8 agosto 1997, p. 23).

Nella maggior parte delle traduzioni della Ferioli, si può trovare riportato il suo nome, sia nelle copertine delle opere sia negli articoli in

1996. AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Torino: Einaudi, 1996 (n.t.). / *Tempi difficili: i sotterranei della libertà*. Torino: Einaudi, 1997. / *Terre del finimondo*. Nota introduttiva di Luciana Stegagno Picchio. Torino: Einaudi, 1997 (n.t.). / *Cacao*. Torino: Einaudi, 1998 (n.t.). / AMADO, J. e AMADO, Paloma. *La cucina di Bahia, ovvero Il libro di cucina di Pedro Archanjo e Le merende di dona Flor*. Torino: Einaudi, 1998. / *I padroni della terra*. Torino: Einaudi, 1999. / *Sudore*. Torino: Einaudi, 1999 (n.t.). / SOARES, Jô. *L'uomo che uccise Getúlio Vargas: biografia di un anarchico*. Torino: Einaudi: 1999. AMADO, Jorge. *Agonia della notte: I sotterranei della libertà*. Torino: Einaudi, 2001. / *La luce in fondo al tunnel: i sotterranei della libertà*. Torino: Einaudi, 2002. / *Il miracolo degli uccelli*. Torino: Einaudi, 2003. / *In giro per le Americhe*. Nota introduttiva Raúl Antelo. Torino: Einaudi, 2004. CAMPOS, Haroldo De. *L'antologia dei cinque sensi*. Pesaro: Metauro, 2005.

¹⁷⁹ In:

http://archiviostorico.corriere.it/1997/agosto/08/BRASILE_Eden_dei_nostri_ri_morsi_co_0_9708088151.shtml

Ultimo accesso: 08/06/2015.

cui si trattava di queste, ma oltre a questo non si diceva molto più sul lavoro di traduzione. Tanto che la Ferioli commenta sulla situazione dei traduttori italiani,

il traduttore in Italia non è altro che un essere invisibile, che fatica tanto, ci mette cuore e cervello, ma il suo lavoro non è riconosciuto. Solamente qualche critico più attento che lo nomina ma assai raramente, dicendo “tradotto con attenzione, passione, partecipazione” (FERIOLI, 2013, intervista).

Difatti la Ferioli, nonostante fosse una traduttrice riconosciuta nel suo ambito, non viveva del solo lavoro di traduttrice, vista la poca visibilità data al lavoro e alla figura del traduttore.

Tuttavia, grazie alle traduzioni della Ferioli, cominciano a diffondersi in Italia nomi e opere di autori brasiliani, sebbene, alla fine degli anni Settanta, non vi fossero molti esperti che traducevano dal portoghese brasiliano all'italiano, tanto che il lavoro della Ferioli era noto fra gli intellettuali brasiliani e gli editori italiani dell'epoca. Ciò dipende anche dal fatto che in quell'epoca, come lei stessa afferma, l'attività del traduttore non era considerata come una professione e molte traduzioni erano fatte da figure già appartenenti al panorama letterario.

Non è un caso quindi, che venga contattata per tradurre i romanzi di Darcy Ribeiro, - “divertendosi” molto, in particolar modo, con le traduzioni di *Maira* e *Utopia selvaggia* -; in seguito, viene chiamata dall'Einaudi per ritradurre alcuni dei romanzi di Jorge Amado, da cui uscirà nel 2002 un'antologia che raggruppa i romanzi dell'autore da lei tradotti.

Rilevante è il suo contatto con Haroldo De Campos e le traduzioni delle sue poesie. Antônio Houaiss indica alla Ferioli di tradurre l'opera *Noigandres* che però lei considera intraducibile (Cf. FERIOLI in CAMPOS, 2005, p. 48). Tuttavia, dopo essere stata contattata dallo stesso Haroldo De Campos, decide di accettare la sfida. La Ferioli tradusse le opere di Haroldo de Campos assieme a lui, o come scrive nel suo scritto “Al lettore che non l'ha conosciuto”, “io traducevo da sola, parola per parola, i suoi testi. Poi glieli sottoponevo e lui li elaborava usandomi come dizionario parlante” (FERIOLI in CAMPOS, 2005, p. 48). Oltre alle opere di Haroldo, lavorarono anche su quelle di Augusto De Campos e Décio Pignatari.

Sta di fatto che la relazione con Haroldo De Campos, oltre che di tipo professionale per quanto riguarda la traduzione delle sue opere e il fatto che fu lui stesso ad indicare alla Ferioli la traduzione di *Serafim Pontegradedi Oswald de Andrade*, pubblicata in Italia nel 1976, l'autore brasiliano rappresentò per la traduttrice un grande amico, mentore e maestro o, come lei stessa lo definisce, “mio fratello Haroldo”. Tanto che una delle ultime opere tradotte dalla Ferioli, sarà la raccolta bilingue delle poesie di Haroldo De Campos, *L'educazione dei cinque sensi*, (Pesaro: Metauro, 2005), nella quale mise in pratica i precetti della “traduzione in *transcriação*” insegnatagli da Haroldo De Campos e che adottò anche nelle traduzioni di altre opere, come si potrà cogliere dall'analisi descrittiva dei romanzi ribeiriani.

Il metodo seguito da Daniela Ferioli si rifà agli insegnamenti di Haroldo de Campos, colui che gli ha insegnato a “ricreare” e a “transducere” allo stesso tempo, arrivando così a “transcreare”. La traduttrice afferma che innanzitutto bisogna capire e interpretare il senso profondo dell'opera, così come lo stile e la voce narrante/i ritmi dell'autore, per poi ricreare il tutto, giocando con le parole e reinventando.

Inoltre, la Ferioli in alcune note che accompagnano le sue traduzioni (che saranno viste in seguito, durante l'analisi preliminare delle due traduzioni) afferma che preferisce evitare le note a piè di pagina, considerate come un ricorso che tende a far diminuire la fluidità del testo e della lettura ed è per questo che preferisce optare per lasciare la parola “estranea”, che può essere spiegata in un glossario e/o nella nota alla traduzione, scritta dallo stesso traduttore. Infatti, durante l'intervista, la Ferioli dice a proposito del suo metodo traduttivo,

era più il piacere di trasformare il testo da una lingua ad un'altra, mantenendo quello che l'autore voleva dire. La traduzione è una *recriação*, si deve ricreare il libro. Se l'autore in un certo punto è spiritoso, ma a te non ti viene niente nella tua lingua, lo sposti leggermente di due righe, ti viene fuori un'altra cosa (FERIOLI, 2013, intervista).

Dalle note e dagli appunti della traduttrice, si può ricostruire in parte la sua poetica di traduzione, implicita anche nelle sue traduzioni che in seguito verranno analizzate in modo descrittivo e comparativo con il rispettivo testo fonte. Tanto che il metodo traduttivo della Ferioli sarà visto a seguire e reso esplicito nell'analisi descrittiva delle traduzioni dei due romanzi di Ribeiro, dalla quale si potrà riflettere sul

possibile sistema di norme e valori che dominavano la traduzione letteraria in Italia fra la fine degli anni Settanta e i Novanta.

3.2. Analisi descrittiva delle traduzioni dei romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*

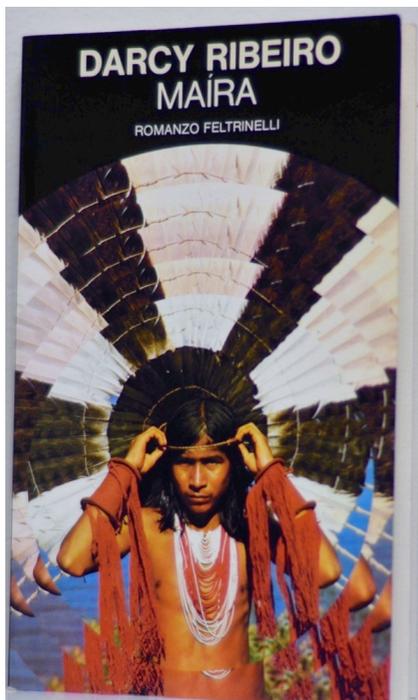
3.2.1. Analisi preliminare / Le norme preliminari del T.T.1.

Il primo testo ad essere analizzato è il testo tradotto di *Maira*, da ora in poi T.T.1.¹⁸⁰, usando l'edizione del 1979, pubblicata dalla casa editrice Feltrinelli, essendo questo l'esemplare a cui mi riferirò. Come già si era accennato, *Maira* è il primo romanzo di Darcy Ribeiro ad essere tradotto e pubblicato in Italia, presentando anche una riedizione del 1989, di cui è stato impossibile trovarne una copia fra le varie biblioteche italiane. Sarebbe stato interessante poter portare ad una comparazione delle norme preliminari presenti nei due esemplari, visto che l'apparato paratestuale cambia nel tempo, essendo interconnesso al contesto storico. Tanto è vero che, come afferma Genette, “i modi e le possibilità del paratesto si modificano incessantemente secondo le epoche, le culture, i generi, gli autori, le opere, le edizioni di una stessa opera” (GENETTE, 1989, p. 5), dando così informazioni sulle strategie editoriali oltre che sul pubblico lettore.

Come dall'immagine qui riportata:

Figura 1 - Immagine della prima di copertina del TT1

¹⁸⁰ Al lungo della tesi saranno usate le sigle T.T.1., T.T.2. relative ai due testi tradotti, mentre T.F.1., T.F.2. si riferiscono ai testi fonte.



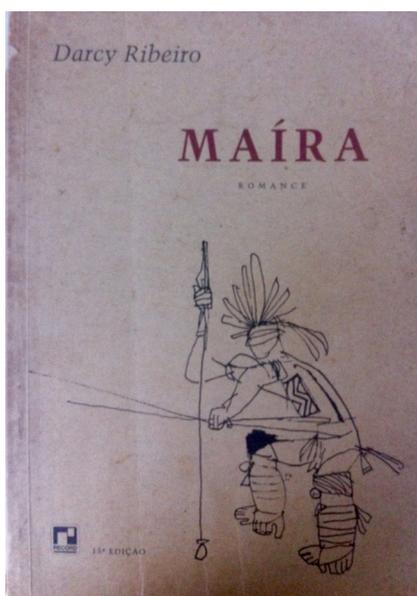
Si osserva che in alto della prima di copertina del T.T.1. appare scritto in maiuscolo e in caratteri grandi, il nome dell’Autore, il titolo dell’opera, e, in caratteri un poco minori, l’informazione relativa al genere narrativo del libro e la casa editrice: “ROMANZO FELTRINELLI”. Questi dati sono scritti in grassetto e in bianco, distaccandosi dal fondo nero. Quindi, già sulla prima di copertina viene indicato il genere letterario del libro come nel testo fonte 1 (T.F.1.)¹⁸¹. È importante il fatto che viene distaccato già in prima di copertina il genere, la quale informazione appare come una “forza illocutoria” (GENETTE, 1987) del messaggio paratestuale, tanto che si afferma, “stampare l’indicazione ‘romanzo’ vuol dire proporre ai lettori un patto

¹⁸¹ In questa tesi si prenderà come esemplare del testo fonte 1 (T.F.1.) la 15° edizione pubblicata dalla Record nel 1996, visto che confrontandolo con le precedenti edizioni, si nota che la struttura del testo e le illustrazioni quasi sempre coincidono.

finzionale peculiare, opposto a quello contenuto invece nell'indicazione generica 'saggio'" (DEMARIA; FEDRIGA, 2001, p. 7).

Se si compara la prima di copertina del T.T.1. con quella del T.F.1 si nota che i dati informati da quest'ultimo coincidono con il testo tradotto. Infatti nel T.F.1. appare in alto a sinistra il nome dell'Autore, poco più in basso il titolo dell'opera, scritto in caratteri maggiori e in rosso, dopodiché il genere letterario "romance". La prima di copertina del T.F.1. appare molto pulita e, al centro, si vede l'illustrazione stilizzata di un indio che sembra danzare. Questa immagine verrà riportata nel T.T.1. sul frontespizio. Dopo la figura, in basso a sinistra, appare il marchio della casa editrice "Record" e a fianco l'edizione, "15ª Edição".

Figura 2 - Immagine della prima di copertina del T.F.1



Tornando alla prima di copertina del T.T.1., si nota che, dopo i primi dati, in posizione centrale appare l'immagine di un indio, con in testa una corona di piume che si ingrandisce sempre più in cerchi maggiori. L'indio appare a dorso nudo e con alcune decorazioni tipiche: delle collane dal colore bianco e rosso e dei grandi bracciali da cui

scendono fili rossi. L'immagine usata nel T.T.1. appare molto più esotica rispetto a quella del T.F.1., in questo modo catturando maggiormente l'attenzione del lettore del contesto d'arrivo.

Per quanto riguarda il titolo dell'opera, si vede che questo viene mantenuto uguale a quello di partenza, rispettando la grafia portoghese, dando in questo modo una nota straniante al testo. Quindi, già a partire dal titolo si denota il carattere importato del libro e ciò viene enfatizzato ancor di più dall'illustrazione raffigurante l'immagine di un indio, offrendo così un aspetto esotico.

Ad un primo sguardo, il romanzo non appare come un'opera degli anni Settanta, anzi, può sembrare come un libro attuale il quale si potrebbe trovare tutt'oggi in libreria.

Sul dorso di copertina del T.T.1., invece, in verticale, vengono riportati il nome dell'Autore, il titolo dell'opera e il nome dell'editore.

Sulla quarta (o retro) di copertina, si trova in alto la collana in cui è inserito il romanzo, "I Narratori di Feltrinelli 258", a capo segue il titolo, il genere letterario e di nuovo l'Autore, laddove solo il titolo non è scritto in grassetto. Queste informazioni appaiono scritte in questo modo:

I Narratori di Feltrinelli 258
Maira **Romanzo di Darcy Ribeiro**

È importante dire che la collana a cui appartiene il romanzo, "I narratori di Feltrinelli", fra gli anni Ottanta e Novanta, presenta un catalogo fondato sulla narrativa straniera, "soprattutto la letteratura latinoamericana e caraibica" (FERRETTI, 2004, p. 385). Questa collana (1960-1999) è una delle principali della casa, durando fino ad anni recenti, la quale presenta una ricca lista di opere internazionali in particolar modo latinoamericane¹⁸².

Segue poi un breve testo dove vengono offerte notizie biografiche sull'Autore e una breve descrizione della trama del romanzo.

Si può leggere:

¹⁸² Alcuni esempi sono: *Il dottor Živago* di Boris Pasternak; il guatemalteco Miguel Ángel Asturias; Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Manuel Scorza (Cf. FERRETTI, IANNUZZI, 2014, pp. 191-197).

Un noto antropologo brasiliano alla sua prima prova narrativa offre una rappresentazione sotto molti versi esemplare della vita comunitaria degli indios amazzonici, ci fa apprezzare il loro modo di intendere i rapporti di amicizia e di amore, e soprattutto ci rende partecipi della disgregazione di una civiltà che l'avanzata del progresso tecnologico minaccia inesorabilmente.

Un seminarista e una giovane donna dai nomi emblematici —Isaías e Alma —vanno a vivere in un villaggio sperduto dal quale l'uomo proviene. Ma l'integrazione nella comunità primitiva è ardua sia per il seminarista indio, sopraffatto dallo sgomento di fronte ai compiti che i fratelli “selvaggi” vorrebbero affidargli, sia per la donna, sensuale e pronta ad ogni esperienza: entrambi portano il marchio che li ha plasmati e li condiziona. Isaías, che prega insieme il dio cristiano e il dio Maíra, cerca scampo nell'unione con una ragazza india, che però lo trascura in omaggio alle norme di promiscuità vigenti del clan, mentre Alma muore nell'attesa di una maternità derivante dal suo rapporto con uno splendido indio. In tutto il romanzo, che ha la struttura di una messa, cioè della celebrazione di un sacrificio, elementi opposti (quali il linguaggio indio e quello dei civilizzatori, la spontaneità e la legge, il cristiano e il pagano ...) si intrecciano e si inseguono trapassando l'uno nell'altro e operando sottili inversioni di valori. Grande conoscitore delle culture della foresta brasiliana. Darcy Ribeiro sembra cogliere nell'estinzione degli indios e dei loro Dei il segno di un tramonto al quale non sfugge l'Occidente (Retro di copertina, 1979).

Ciò che si distacca in questo testo è l'attività dell'Autore, “antropologo” ed esperto delle culture degli indios amazzonici, oltre che la descrizione dell'opera attraverso aggettivi e attributi che ricordano molti *topoi* letterari del mondo brasiliano: “comunità primitiva”, “selvaggi”, “la promiscuità”- così tanto proclamata nelle prime descrizioni sui popoli indigeni -, “uno splendido indio”, ricordando in questo modo i romanzi indianisti.

Grazie a questo primo testo, si indica l'origine dell'opera, il Brasile, attraverso l'informazione biografica sull'Autore.

In basso a sinistra, si trova il prezzo del libro.

Mentre, nel T.F.1., sul retro della copertina sono riportate citazioni di intellettuali di spicco nel contesto brasiliano e latinoamericano riguardanti l'Autore dell'opera, distaccando il suo ruolo di "scientifico sociale" alle prese con il suo primo romanzo.

Sul primo foglio di guardia del T.T.1. è ripetuta la collana, in alto e centrale, offrendo ulteriori informazioni su questa:

I Narratori di *Feltrinelli*
Collana di grandi autori moderni di tutto il mondo

258

Sul secondo foglio di guardia c'è un testo, anonimo e non datato, probabilmente curato dalla casa editrice, in cui si danno dati bio-bibliografici sull'Autore e sulla sua molteplice attività intellettuale, mettendo in luce l'impegno umano che sempre ha caratterizzato la responsabilità di Darcy Ribeiro verso gli indios. Viene riportata una citazione del noto intellettuale Guillermo Bonfil Batalla a proposito di Ribeiro,

Innamorato della vita, Darcy ha trasformato il cancro polmonare che lo ha colpito in un cavallo di Troia, grazie al quale è potuto tornare a Rio malgrado il veto del governo e scoprire che anche con un polmone solo si può andare sulla spiaggia a guardare le ragazze, si può scrivere, e difendere gli indios (RIBEIRO, Secondo foglio di guardia, 1979).

Così anche seguono dei brevi commenti critici sul romanzo e sul tema trattato:

[...] *Maira*, che tuttavia vuole essere un romanzo sugli indios e non un'opera etnografica. In *Maira* l'autore da una parte elabora il sistema mitico e sociale di una popolazione amazzonica inesistente (ma inventata sulla sorta di una lunga esperienza reale, al punto che la si può confondere con qualsiasi popolazione amazzonica) e dall'altra

cerca un linguaggio non scientifico per comunicare il senso delle sue esperienze tra gli indios. Che *Maira* sia anche un frammento autobiografico è lasciato intuire soprattutto nel capitolo *Egosum*, dove l'autore apre una parentesi per dire della propria vita, diventando un nuovo personaggio (RIBEIRO, Secondo foglio di guardia, 1979).

Dunque si può notare che viene sottolineato il fatto che si tratta di un "romanzo sugli indios e non un'opera etnografica", inserendolo quindi nel genere narrativo del romanzo.

Sul terzo foglio di guardia, anteriore al frontespizio, si trovano i riferimenti bibliografici all'opera originale (Ed. Civilização Brasileira, 1976), - che corrisponde all'edizione usata per la traduzione italiana¹⁸³ -, e a quella italiana. Vengono date ulteriori informazioni sull'edizione italiana: sul traduttore, sull'autore delle illustrazioni, sulla copertina e sulla foto.

Per quanto riguarda il traduttore, si legge:

Traduzione dal brasiliano

di Daniela Ferioli

Oltre al fatto che viene reso noto che si tratta di una traduzione, il distinguere la lingua portoghese da quella brasiliana è un dato importante che riconosce una certa visibilità al sistema di partenza, il quale era sempre stato incluso in quello portoghese. Tanto che nella traduzione di *Il processo civilizzatore* pubblicato sempre da Feltrinelli, si era scritto "traduzione dal portoghese" senza specificare e/o differenziare il portoghese del Portogallo da quello del Brasile. Nonostante le due opere siano state tradotte dalla stessa casa editrice e a distanza di pochi anni (per l'esattezza sei anni), sembra che cominci a delinearsi una maggiore coscienza dell'esistenza del sistema brasiliano. Oltre a ciò, viene qui nominato il nome del traduttore, Daniela Ferioli.

A proposito invece delle illustrazioni "*di Poty*", queste sono presenti nell'edizione brasiliana, sebbene in numero maggiore rispetto al

¹⁸³ Questo aspetto viene confermato anche da un articolo pubblicato in *La Stampa*, "L'indio che genera morte. Un romanzo-documento dell'antropologo Ribeiro", scritto dalla Stegagno Picchio, laddove specifica, a proposito della traduzione italiana di *Maira*, "ripresa dalla prima edizione brasiliana del 1976" (STEGAGNO PICCHIO, *La Stampa*, 14 luglio 1979, p. 11).

T.T.1., essendo sparse anche all'interno del libro, usate per delimitare la fine di ogni sottocapitolo.

In basso poi, vi è di nuovo il riferimento all'edizione italiana e ai crediti editoriali.

Dopodiché segue il frontespizio che raffigura l'immagine della prima di copertina dell'edizione brasiliana, illustrazione di Poty che rappresenta un indio stilizzato intento, forse, in una danza. Sono poi riportati in alto a destra il nome dell'Autore; poco più in basso, il titolo dell'opera con caratteri maggiori, a cui segue con caratteri minori il genere dell'opera; e infine, in basso a destra, un piccolo logo e il nome della casa editrice. Il frontespizio del T.T.1. è lo stesso del T.F.1..

Nella pagina successiva, c'è una breve nota della traduttrice in cui spiega alcune delle sue scelte traduttologiche, prese anche con l'aiuto di Darcy Ribeiro, descrivendo così, in parte, la sua pratica di traduzione. Si può leggere:

Per quanto riguarda la traduzione italiana di *Maira*, ho cercato, con l'assenso e l'aiuto di Darcy Ribeiro, di trovare il maggior numero di termini corrispondenti all'infinità di nomi indigeni di piante, animali, cibi e utensili, per non appesantire con troppe note esplicative la lettura. Qualche volta un intraducibile nome di animale è stato sostituito con un altro, simile ed esistente nella zona. Altri termini sono stati lasciati in originale, spiegati con incisi nel testo e infine illustrati in un piccolo glossario tratto in gran parte dal carteggio intercorso tra l'autore e la traduttrice. Il glossario, ulteriormente elaborato a Rio tra una *batida* e l'altra, si trova alla fine del volume (DANIELA FERIOLI in RIBEIRO, 1979, terza pagina di guardia).

In questa nota sono spiegate le scelte traduttive riguardanti i termini indigeni di piante, cibi, animali che appaiono nel romanzo. La Ferioli dice che ha cercato di tradurli attraverso nomi corrispondenti per evitare l'uso di note che spiegassero i vari termini perché, a suo parere, queste avrebbero rallentato la lettura rendendola più "noiosa". Altre volte invece, li ha sostituiti con altri nomi simili o li ha lasciati in lingua originale, spiegandoli poi in un glossario, creato con l'aiuto e i consigli dell'autore. Il fatto che vengono mantenuti dei termini nella lingua del testo di partenza e la creazione di un glossario, mostra la tendenza a

straniare il testo, anche se in altri casi, si cerchi di addomesticarlo per avvicinarlo al lettore affinché non diminuisca la fluidità della lettura. Pertanto, attraverso questa nota scritta dalla traduttrice, si può fare una prima ipotesi sulla tecnica traduttoria di Daniela Ferioli che appare come l'insieme di situazioni e soluzioni miste.

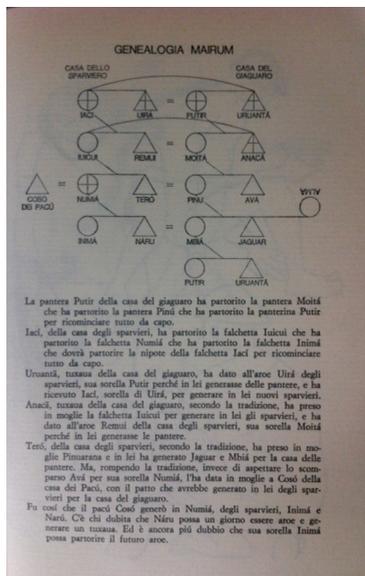
Dopo la nota della traduttrice, sulla pagina seguente, si trova circa a metà pagina, una dedica, scritta in corsivo: “*a Carlos Drummond de Andrade*”, presente anche nel T.F.1., il cui dedicatario è il noto scrittore “mineiro”. In fondo alla pagina, si trova un'altra dedica, questa volta non scritta in corsivo, dove si può leggere:

Ringrazio Lika e Carlos Moreira per la loro lettura
connivente. Marilu per la traversata fatta insieme
di questo fiume di parole attraversate.
E ancora ringrazio Malu, che tutto ha ascoltato e
decifrato.
Questo libro chiarisce i disegni di Poty che lo
illuminano: potí, Poty.

Comparando questa parte con il T.F.1., si notano alcune differenze. Nel T.F.1., la dedica a Carlos Drummond de Andrade si trova in una pagina e, in quella successiva, i ringraziamenti, separati dall'informazione relativa alle illustrazioni.

Dopo di ciò, ha inizio il romanzo, in cui appare uno schema rappresentante la genealogia *mairum*, il cui titolo appare centrale e scritto in maiuscolo, diversamente dal T.F.1. che viene allineato a sinistra e con caratteri minori:

Figura 3 - Immagine dello schema sulla “genealogia mairum” nel T.T.1.



Un'altra differenza rispetto al T.F.1., è il fatto che, a partire da qui, che le pagine sono numerate, mentre nel T.T.1. no. Già da questa prima pagina, si osserva la presenza di molti termini in lingue indigene nel T.T.1. a fianco a quelli in lingua italiana, aspetto che porta a un effetto straniante.

Ha inizio così il romanzo e il primo capitolo "Antifona", accompagnato dalla stessa illustrazione del T.F.1. e l'intertitolo appare scritto in alto, allineato a destra, e in corsivo, diversamente dal T.F.1. che appare in stampatello. I quattro intertitoli tematici sono sempre accompagnati da un'illustrazione.

Dopo l'occhiello segue il primo sottocapitolo, introdotto a sua volta da un breve titolo, in alto della pagina, centrale e scritto in corsivo; successivamente, ha inizio il testo. Tale struttura sarà seguita al lungo di tutto il romanzo.

Nel corso del T.T.1. si trovano due note a piè di pagina.

La prima viene indicata come nota dell'Autore, che però non è presente nel T.F.1., che porta quindi a supporre che sia stata inserita a posteriori per l'edizione italiana, probabilmente in seguito al carteggio con la traduttrice. Questa nota si riferisce a un frammento del testo,

scritto in corsivo e in lingua straniera, dove appaiono molti termini di origine indigena. Nella nota si legge:

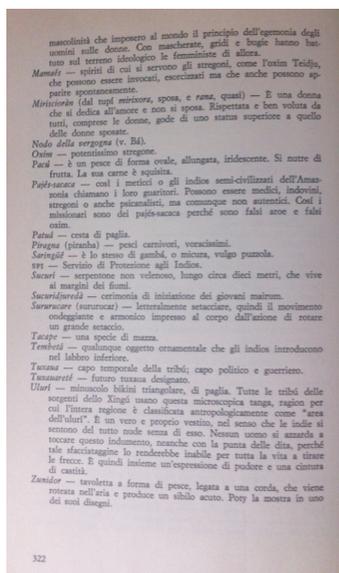
Questa canzone è ricostruita da un monologo che ho sentito da un indio, lungo il fiume Gurupí, negli anni Cinquanta. L'indio era abbastanza rintontito dalla marijuna e io tanto lucido non ero, cosicché ricordo quel monologo cantato come un canto sincretico composto da parole brasiliane e tupi, vincolate dalla forma o dal significato, ma soprattutto dal suono. È una composizione cacofonica che si riferisce a cose, animali, persone legati da assonanze e desinenze, e che tanto senso non ha. [N.d.A.] (RIBEIRO, 1979, p. 30).

Dunque, la nota vuole rendere più chiaro al lettore del sistema d'arrivo il testo in lingua straniera. In questo modo, si vuole avvicinare il testo di partenza al lettore e mostrare l'origine straniera.

Un'altra nota a piè di pagina si trova a p. 100 del T.T.1., questa volta indicata come “nota del traduttore”. Infatti vi è scritto: “Oscar Niemeyer e Lucio Costa sono architetti; Juscelino Kubitschek allora presidente del Brasile. [N.d.T.]” (RIBEIRO, 1979, p. 100). Viene quindi data un'informazione al cosiddetto “lettore ignaro”, che può non conoscere la storia e la cultura del sistema fonte.

Queste due note non rallentano la lettura del testo, al contrario, cercano di renderlo più chiaro al lettore del sistema d'arrivo che viene così avvicinato al sistema fonte.

Alla fine del romanzo si trova il glossario (pp. 320-321), commentato dalla Stegagno Picchio, “ottima la traduzione di Daniela Ferioli, coadiuvata dall'autore: intelligente e utile il glossario illuminato dall'ironia” (STEGAGNO PICCHIO, *La Stampa*, 14 luglio 1979, p. 11). Qui si trovano per la maggior parte termini indigeni e due sigle (FUNAI; SPI), che vengono spiegati brevemente e, in alcuni casi, è esplicitata l'origine *tupi* del termine.



Sono significative alcune delle parole riportate nel glossario: per esempio la parola “*Agnangás* (*anhangás*)”, che viene scritta prima secondo la grafia italiana e, poi, fra parentesi, è riportata la versione in portoghese. Lo stesso viene fatto anche con “*Giapú* (*Japú*)”. O, nel caso di “*Juruparis*”, viene data una spiegazione che si suppone sia stata espressa dall’Autore perché fra parentesi si legge “(dice Darcy)”. Quanto alle strategie traduttive usate per i diversi termini indigeni, saranno studiate successivamente nella parte che concerne l’analisi microstrutturale, ma nel frattempo si possono vedere gli esempi dei termini indigeni presenti nel glossario riassunti in tabella:

Tabella 5 - Termini indigeni nel glossario del T.T.1.

Traduzione	Strategia	Definizione
Aroe (<i>Aroe</i>)	Copia	Sorta di sacerdote che ha il potere di comunicare con i morti.
Agnangás (<i>Anhangás</i>)	Copia con adattamento grafica	Fantasm di uomini che presentano sempre qualche deformazione

		fisica e sono sempre temibili.
Bá - nodo della vergogna (<i>Bá, nó da vergonha</i>)	Copia + esplicitazione	È un cordocino di dieci centimetri che viene legato sulla punta del pene dei Mairum, senza il quale si sentono nudi e vergognosissimi, e con il quale si sentono invece perfettamente vestiti.
Baito (<i>Baito</i>)	Copia con adattamento grafica	La casa degli uomini, androceo.
Caboclo (<i>Caboclo</i>)	Copia	(Dal tupi <i>kari'boka</i> = che deriva dal bianco) meticcio, mescolato di bianco e indio.
Camucins (<i>Camucins</i>)	Copia	Grandi recipienti di argilla nera.
Caraíba (<i>Caraíba</i>)	Copia	(Dal tupi <i>kara'ib</i> , astuto, intelligente) è diventato tra gli indios sinonimo di europeo o comunque bianco.
Catinga (<i>Catinga</i>)	Copia	Odore forte che esala dal corpo umano.
Cauim (<i>Cauim</i>)	Copia	Bevanda alcolica che si ottiene dal succo del cajú mescolato a farina di manioca e fermentato.
Curupiras (<i>Curupiras</i>)	Copia	(Dal tupi <i>kuru'pir</i> , coperto di pustole) geni maligni della foresta con la faccia da indio e i piedi al contrario.

Giapú (<i>Japú</i>)	Copia con adattamento grafica + neologismo	Bellissimo uccello marrone dal becco giallo che nasconde tra le penne della coda delle piume giallissime che spalanca, felice, sulla cima degli alberi per salutare il sole.
Igarapés (<i>Igarapés</i>)	Copia	Canali naturali tra due isole del fiume.
Jacuí (<i>Jacuí</i>)	Copia	Flauto di origine mitologica, lungo un metro e mezzo, dal suono rauco e profondo.
Javari (<i>Javari</i>)	Copia con adattamento grafica	Lotta sportiva che consiste nel lanciare contro l'avversario delle frecce leggere con la punta protetta da cotone.
Juruparís (<i>Jurupari</i>)	Copia con adattamento grafica	Non sono demoni (dice Darcy). Sono i mitici eroi della mascolinità che imposero al mondo il principio dell'egemonia degli uomini sulle donne. Con mascherate, gridi e bugie hanno battuto sul terreno ideologico le femministe di allora.
Mamaés (<i>Mamaés</i>)	Copia	Spiriti di cui si servono gli stregoni, come l'oxim Teidju, che possono essere invocati, esorcizzati ma che anche possono apparire spontaneamente.

Miriscioràn (<i>Mirixorã</i>)	Copia con adattamento grafica	(Dal tupí <i>mirixora</i> , sposa, e <i>rana</i> , quasi) - È una donna che si dedica all'amore e non si sposa. Rispettata e ben voluta da tutti, comprese le donne, gode di uno status superiore a quello delle donne sposate.
Pacú (<i>Pacu</i>)	Copia con adattamento grafica	È un pesce di forma ovale, allungata, iridescente. Si nutre di frutta. La sua carne è squisita.
Pajés-sacaca (<i>Pajé-sacaca</i>)	Copia	Così i meticci o gli indios semi-civilizzati dell'Amazzonia chiamano i loro guaritori. Possono essere medici, indovini, stregoni o anche psicanalisti, ma comunque non autentici. Così i missionari sono dei pajés-sacaca perché sono falsi aroe e falsi oxim.
Patuá (<i>Patuá</i>)	Copia	Cesta di paglia.
Piragna (<i>Piranha</i>)	Traduzione	Pesci carnivori, voracissimi.
Saringüê (<i>Saringüê</i>)	Copia	È lo stesso di gambá, o micura, vulgo puzzola.

Sucurí (<i>Sucuri</i>)	Copia con adattamento grafica	Serpentone non velenoso, lungo circa dieci metri, che vive ai margini del fiume.
Sucuridjuredà (<i>Sucuridjuredà</i>)	Copia con adattamento grafica	Cerimonia di iniziazione dei giovani mairum.
Tacape (<i>Tacape</i>)	Copia	Una specie di mazza.
Tembetá (<i>Tembetá</i>)	Copia	Qualunque oggetto ornamentale che gli indios introducono nel labbro inferiore.
Tuxauareté (<i>Tuxauareté</i>)	Copia	Futuro tuxaua designato.

Ulurí (<i>Uluri</i>)	Copia con adattamento grafica	Minuscolo bikini triangolare, di paglia. Tutte le tribù delle sorgenti dello Xingú usano questa microscopica tanga, ragion per cui l'intera regione è classificata antropologicamente come "area dell'ulurí". È un vero e proprio vestito, nel senso che le indie si sentono del tutto nude senza di esso. Nessun uomo si azzarda a toccare questo indumento, neanche con la punta delle dita, perché tale sfacciataggine lo renderebbe inabile per tutta la vita a tirare le frecce. È quindi insieme un'espressione di pudore e una cintura di castità.
------------------------	-------------------------------	---

Si nota dalla tabella che le strategie usate più frequentemente per tradurre i termini indigeni siano quelle di lasciare la parola in lingua originale o adattata graficamente alla lingua italiana. Ma questo aspetto, come si è già detto, verrà esplorato in forma più approfondita a livello microstrutturale. Per quanto riguarda invece le definizioni, queste appaiono caratterizzate da uno stile narrativo e ironico, dato dall'uso di superlativi, da frasi costruite su opposti o da specificazioni che fanno emergere il linguaggio della traduttrice - anche se la stessa ammette che è stata aiutata dallo stesso Autore e pertanto non si sa fino a che punto affiora lo stile di Daniela Ferioli.

Dopo il glossario c'è l'indice, che nel T.F.1. si trova invece all'inizio. Questo corrisponde con quello del T.F.1., tanto che si divide in quattro parti come nel testo di partenza: Antifona, Omelia, Canone e Corpus, che, a loro volta, si suddividono in altrettanti sottocapitoli seguendo la stessa divisione del T.F.1..

Al di là della struttura, alcuni aspetti saltano subito all'occhio e riguardano la traduzione dei titoli. Nel T.T.1. i titoli dei vari capitoli

sono scritti in corsivo e per ognuno viene riferita la pagina corrispondente, al contrario del testo fonte.

Mentre, per quanto riguarda la traduzione dei vari titoli, si nota che non è seguita un'unica strategia traduttiva. Tanto è vero che alcuni sono tradotti secondo il termine corrispondente in italiano (esempi: “La morta”, “Servizio”, “Inchiesta”), altri invece sono mantenuti come nel T.F.1. (“Anacã”, “Ñandeiara”, “Sucuridjuredá”), e altri ancora sono lasciati in portoghese con una grafia che indica come pronunciarli, portando quindi il lettore ad avvicinarsi alla cultura fonte. Questo lo si può notare, per esempio, nel titolo “Javari”, che, nella lingua fonte, non appare accentato anche se la sua pronuncia porta a rendere tonica la “i” finale; lo stesso viene fatto pure con “Jurupari”. Questa strategia traduttologica tende a portare il lettore del sistema d'arrivo ad avvicinarsi alla pronuncia del sistema di partenza. Altri aspetti che si distaccano a proposito dei titoli, è il fatto che alle volte la punteggiatura cambia, come avviene nel caso di “Maíra: Poxi”, che invece nel testo di partenza è diviso dal trattino, mentre nel caso “Maíra-Jaguar” avviene il contrario, ossia nel T.F.1. le due parole apparivano divise dai due punti. Altri titoli ancora del T.T.1. non rispettano quelli del T.F.1., come nel caso di “Seme di Aroe” in cui viene eliminato l'articolo determinativo singolare maschile (“*A semente de Aroe*”), o in “Il seme dello spirito” viene tradotto tutto al singolare, mentre nel T.F.1. appare come “*Os Semens do Espírito*”. Ciò denota una certa “libertà” delle scelte traduttive che si riflettono sulla punteggiatura, ma anche sulle strategie adottate: alle volte, dirette verso il lettore del contesto d'arrivo, altre volte invece, si rende evidente il fatto che si tratta di una traduzione, lasciando termini nella lingua di partenza.

Si possono vedere questi esempi riassunti nelle tabelle a seguire.

Tabella 6 - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: tradotti

T.T.1.	T.F.1.
La morta	A morta
Servizio	Serviço
Inchiesta	Inquérito
Ritorno	Retorno

Il cibo	A comida
---------	----------

Tabella 6.1. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: copie

T.T.1.	T.F.1.
Anacã	Anacã
Isaías	Isaías
Juca	Juca
Ñandeiara	Ñandeiara
Sucuridjuredá	Sucuridjuredá
Alma	Alma
Avá	Avá
Tuxauarã	Tuxauarã

Tabella 6.2. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: copie con adattamento della grafia

T.T.1.	T.F.1.
Javari	Javari
Jurupari	Jurupari
Mairahu	Mairahú
He muhere té	H êmuhere té

Tabella 6.3. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: modificazioni

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
Maíra: Poxi	Maíra-Poxĩ	Alterazione della punteggiatura e della grafia (Poxi)

Seme di Aroe	A semente de Aroe	Alterazione dell'articolo: da determinativo a indeterminativo
Maíra-Jaguar	Maíra:Jaguar	Alterazione della punteggiatura
La <i>Miriscioràn</i> e la Puzzola	A <i>Mirixorã</i> e o Saringüê	Alterazione della grafia, adattata al contesto d'arrivo
Il seme dello spirito	Os Semens do Espírito	Alterazione da plurale a singolare (<i>os semens-il seme</i>); modificazione da maiuscola a minuscola

Tabella 6.4. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.1.: creazioni

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
Ecce Osso	Esse Osso	Trasposizione fonica
La <i>Miriscioràn</i> e la Puzzola	A <i>Mirixorã</i> e o Saringüê	Neologismo

Dalle tabelle si notano, in modo più evidente, alcune delle strategie adottate dalla traduttrice. Per esempio, si osserva una tendenza a mantenere nella forma di partenza i nomi propri, così anche termini indigeni, sebbene questi alle volte siano copiati adattando la grafia alla lingua d'arrivo. Si può vedere anche una certa autonomia da parte della traduttrice nell'alterare la punteggiatura, gli articoli e il numero dei sostantivi, che la porta anche a creazione di nuove parole. Queste strategie traduttive saranno analizzate e confermate nei livelli successivi (macro e microstrutturale) dell'analisi descrittiva delle due traduzioni.

Tornando all'analisi preliminare, per quanto riguarda la divisione dei capitoli e sottocapitoli al lungo del romanzo, sebbene corrispondano fra i due testi, si nota che nel T.F.1 (come già si era accennato) si dividono gli uni dagli altri sempre attraverso delle illustrazioni, mentre nel T.T.1. no. Malgrado questo, in entrambi i testi i vari capitoli e sottocapitoli cominciano sempre in una nuova pagina. A proposito invece dei caratteri usati, nel T.T.1., i titoli sono scritti in corsivo e i sottotitoli appaiono con un carattere minore rispetto ai primi, ma,

ciononostante, maggiore di quello del testo, e lo stesso vale anche nel T.F.1..

All'interno del romanzo si trovano molte parti che, sia nel T.T.1. sia nel T.F.1., appaiono scritte in corsivo, distaccandosi dal resto del testo e si tratta di frammenti che corrispondono a lettere, a parti che riproducono preghiere (in "Ritorno"/ "*Retorno*"; "Messa"/ "*Missa*"), a canzoni (in "Juca") o a filastrocche (in "Avá", "Xisto"). Alle volte, attraverso l'uso del corsivo si distaccano anche le parti scritte in altre lingue, come in latino o in lingue indigene.

Per concludere l'analisi preliminare del T.T.1, si deve dire che alla fine del romanzo, dopo l'indice si trova una lista di opere che si trovano nella stessa collana di *Maira*. Fra i titoli appare *Il dottor Zivago* di Boris Pasternák, la cui pubblicazione è stata caratterizzata da intricate circostanze politiche; libri del sistema letterario latinoamericano, come *Orazione funebre per Ernesto Che Guevara* di Fidel Castro o opere di autori appartenenti al fenomeno del *boom* latinoamericano, quali Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa. Ci sono anche pubblicazioni di autori del sistema brasiliano, sebbene in numero minore, come João Guimarães Rosa e Ignácio Loyola Brandão.

Infine, nell'ultimo foglio di guardia si trovano informazioni sull'edizione, in posizione centrale e in basso:

Stampato dalla Milanostampa-Farigliano (CN)
nel marzo 1979
Printed in Italy

3.2.2. Analisi preliminare / Le norme preliminari del T.T.2.

Dopo l'analisi del primo romanzo di Darcy Ribeiro, passiamo a *Utopia selvaggia*, tradotto in Italia nel 1987, cinque anni dopo dall'uscita in Brasile (Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982). La prima traduzione europea è fatta in Germania dalla Suhrkamp Verlag (Francoforte, 1986), edizione a cui si ispira l'edizione italiana.

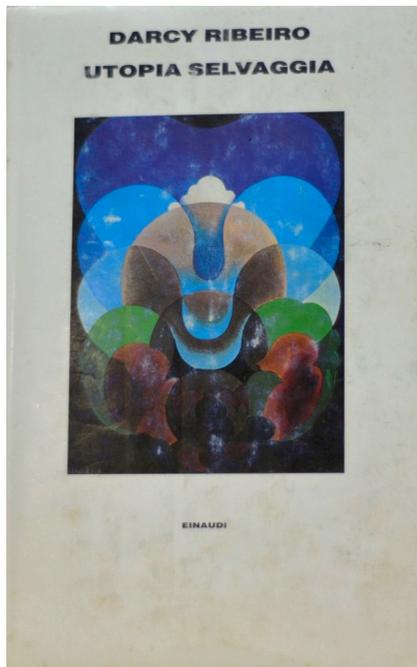
Il romanzo viene tradotto sempre da Daniela Ferioli e pubblicato dalla prestigiosa casa editrice Einaudi.

La prima di copertina del romanzo, dominata da fondo bianco, appare bella e "pulita" come è di costume nelle edizioni einaudiane, presentando il nome dell'Autore e il titolo dell'opera in alto e al centro, scritti in nero e in stampatello. Al centro c'è un'immagine stilizzata e geometrica, dominata da colori che vanno dalle tonalità del blu, a quelle del verde, per poi passare in basso a toni più scuri. Questa

rappresentazione non dà alcun indizio sull'origine culturale del romanzo, diversamente dalla prima di copertina di *Maira*. Si apprende dal risvolto di sinistra della sopracoperta che si tratta di un quadro di Giacomo Balla, futurista italiano: “*Sorge l’idea* di Giacomo Balla, 1920”. Bisogna dire che la prima di copertina del Testo Tradotto 2 (T.T.2.) segue una delle politiche editoriali di base della casa Einaudi che consiste nell’usare dipinti di grandi maestri, tanto che Giulio Einaudi sottolinea esattamente questo aspetto: “l’idea di mettere in copertina un’immagine pittorica che si sposi col testo è un’idea tipicamente nostra” (EINAUDI in CESARI, 2007, p. 110). Sebbene si raffiguri tale quadro, la prima di copertina appare “essenziale” e ciò si spiega oltre che grazie alle parole dello stesso editore, anche dalla tradizione della casa editrice la quale evitava l’uso di immagini in copertina perché a queste si sostituisce l’uso e la funzione della collana a cui l’opera appartiene. Tale aspetto viene spiegato da Demaria e Fedriga in questo modo: “per tradizione, in Italia e in Francia le case editrici sono solite dividere le loro pubblicazioni in collane, proporre cioè un’editoria in cui il concetto di collezione e, di conseguenza, quello di catalogo, ha una grande importanza” (2001, p. 8). Tanto è vero che le collane di Einaudi presentavano un progetto strategicamente studiato, raccogliendo testi accomunati da uno stesso “filone” e principio.

Poi, in basso all’immagine, in caratteri minori e stampatello, si trova il nome della casa editrice “Einaudi”.

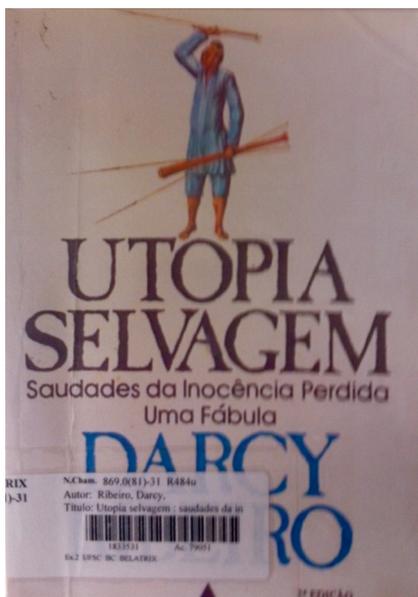
Figura 5 - Immagine della prima di copertina del T.T.2.



Comparando con la prima di copertina del Testo Fonte 2 (T.F.2)¹⁸⁴, si osserva che anche questa ha lo sfondo bianco, rappresentando in alto la figura di un indio, e subito in basso, al centro, il titolo dell'opera e il suo sottotitolo, "*Utopia selvagem. Saudades da Inocência Perdida. Uma Fábula*"; seguito poi dal nome dell'Autore, con caratteri grandi come il titolo, solo scritti in azzurro. Dopodiché c'è il riferimento all'edizione e il marchio della casa editrice. Ciò che si distacca maggiormente dalla comparazione fra le prima di copertina dei due testi, è il fatto che, nonostante nel T.T.2. il titolo appaia adeguato al T.F.2., manchi però il suo sottotitolo.

¹⁸⁴ In questa tesi è usato come esemplare la 2^a ed. della casa editrice Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1982).

Figura 6 - Immagine della prima di copertina del T.F.2.



Sul dorso del T.T.2. viene riportato il cognome dell’Autore, scritto in corsivo; il titolo dell’opera in stampatello e grassetto, e infine, il famoso marchio della casa editrice, lo struzzo che da sempre l’aveva contraddistinta.

La quarta di copertina, invece, riporta in basso la frase:

Nel cuore della giungla amazzonica nasce una Utopia fantastica e scandalosa.

Attraverso questa breve citazione, il lettore viene informato su dove è ambientata l’opera, nella “giungla amazzonica”, il tutto contraddistinto dal meraviglioso.

Sono poi riportati il prezzo, il timbro “Einaudi. Un’occasione di lettura” e il codice ISBN.

Nel T.T.2. non appare nessuna indicazione riguardo la collana a cui appartiene, ma dal catalogo Einaudi, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, si apprende che fa parte dei “Supercoralli”, collana nata nel 1948, in cui si raccoglievano nomi di autori di letteratura straniera, oltre che classici moderni e contemporanei.

Mentre, sul risvolto di sinistra della sopracoperta, è riportato un breve riassunto del contenuto del libro e il commento dello stesso autore, laddove spiega il senso e il significato del romanzo. Sul risvolto di destra, invece, ci sono delle notizie riguardanti l'Autore e la lista delle sue opere pubblicate dalla casa editrice:

Del brasiliano Darcy Ribeiro, nato a Montes Claros nel 1922, il più famoso antropologo sudamericano, Einaudi ha pubblicato *Le Americhe e la civiltà. Formazione e sviluppo ineguale dei popoli americani*. I suoi romanzi più noti sono, oltre a questo, *Maira* e *Il mulo* (RIBEIRO, 1987, risvolto di destra)

Nel foglio di sguardia anteriore al frontespizio, è riportato il riferimento bibliografico all'opera originale e a quello della traduzione italiana.

Titolo originale *Utopia selvagem. Saudades da inocência perdida. Uma fábula*

©1982 Darcy Ribeiro

©1987 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

ISBN 88-06-5988-0

Segue il frontespizio, dove è indicato il nome dell'Autore, il titolo dell'opera in caratteri maggiori, il sottotitolo e, appare qui per la prima volta, il nome del traduttore e responsabile dell'edizione, tanto che si può leggere "A cura di Daniela Ferioli". Questo "a cura di Daniela Ferioli", nel programma editoriale di Giulio Einaudi significava, secondo le parole dello stesso editore: "Quando si dice il testo tale è 'a cura di', deve intendersi che questo curatore davvero si è occupato di tutto, dalla traduzione, o dal controllo della medesima, alle note, alla prefazione" (EINAUDI in CESARI, 2007, p. 133). Giulio Einaudi e la casa editrice avevano da sempre riconosciuto il valore del traduttore a fianco dell'autore, affermando che "tradurre è in sé un fatto creativo importantissimo" (EINAUDI in CESARI, 2007, p. 139). Inoltre il traduttore veniva riconosciuto come colui che ha "studiato storicamente il periodo, il contesto in cui si colloca quell'opera: per le indispensabili connessioni, per quel minimo di note che sempre occorrono, per legare il testo alla prefazione" (EINAUDI in CESARI, 2007, p. 133).

Più giù, sempre sul frontespizio, appare il nome dell'editore.

Nella pagina successiva si trova un'epigrafe, che rappresenta allo stesso tempo una dedica, posta in posizione quasi centrale della pagina e al di sotto del titolo, dove si legge:

Per consolarmi a mio fratello
LEOPOLDO ZEA
e al mio maestro
SÉRGIO BUARQUE DE HOLLANDA
per i nostri anni rotondi: 60, 70, 80

Questa epigrafe è presente anche nel T.F.2., solo che si trova in fondo alla pagina, ma presenta la stessa grafia e struttura. Bisogna dire che Leopoldo Zea¹⁸⁵ e Sérgio Buarque de Hollanda hanno rappresentato per Ribeiro fonte di ispirazione, come viene sottolineato in molte delle sue testimonianze, così anche al lungo del seguente romanzo.

Dopo una pagina bianca, si trova sull'occhietto, in alto e centrale, il titolo del primo capitolo: "Bande e lati", e dopo un'ulteriore pagina bianca, ha inizio il romanzo con il primo sottocapitolo "Icamiabas", che appare scritto in alto a sinistra, e dopo alcuni spazi, comincia la storia.

Al contrario dal T.T.2., nel T.F.2. si osserva che dopo l'epigrafe, segue una pagina in cui sono riportati i crediti delle illustrazioni, aspetto che manca nel T.T.2. e così anche le illustrazioni in mezzo al testo. Tanto è vero che nel T.F.2., ad ogni inizio di un nuovo capitolo e/o sottocapitolo, è affiancata una pittura che però manca nel T.T.2.. Dopodiché c'è l'indice, che nel T.T.2. si trova nella parte finale del libro, dopo la postfazione. Interessante è confrontare l'indice del T.T.2. con il *Sumário* del T.F.2, sia per vedere se la struttura del romanzo è rispettata, sia per le scelte lessicali della traduttrice. Il T.T.2. rispetta la struttura del T.F.2: tre capitoli - Bande e lati/*Bandas e Lados*; La placida

¹⁸⁵ Come informa Haidée Ribeiro Coelho, "Angel Rama, Leopoldo Zea, Guillermo Bonfil Batalla, Roberto Fernández Retamar, Alberto Díaz Mendes, Maria Elena Rodríguez Ozán e Miguel Cabrera são alguns dos intelectuais que, de vários modos, evidenciam a interlocução do escritor brasileiro com o mundo hispano-americano" (COELHO in PEREIRA; L. REIS, 2000, p. 93).

"Angel Rama, Leopoldo Zea, Guillermo Bonfil Batalla, Roberto Fernández Retamar, Alberto Díaz Mendes, Maria Elena Rodríguez Ozán e Miguel Cabrera sono alcuni degli intellettuali che, in diversi modi, evidenziano il dialogo dello scrittore brasiliano con il mondo ispanoamericano".

Infatti i due intellettuali che qui cita, erano vicini a Ribeiro nelle idee proposte e nelle loro utopie.

sponda/*A Margem Plácida*; *Desbundes/Desbundes* -, il cui titolo è scritto in corsivo in entrambi i testi. Ogni capitolo è suddiviso in sottocapitoli, che pure corrispondono al T.F.2.. Si osserva che quando i titoli presentano il loro corrispondente in italiano, sono stati tradotti (*As Monjas*-Le monache; *Selvagens Letrados*-Selvaggi letterati; cosianche i nomi propri: *Calibã*-Calibano; *Próspero*-Prospero); mentre i termini senza il loro corrispettivo, sono stati lasciati nella lingua fonte, come è il caso di *Icamiabas*, *Jurupari* (termine che in *Maira* era stato riportato nel testo tradotto con l'accento grafico sulla sillaba finale, per indicare al lettore italiano la pronuncia in portoghese), *Cunhãmebe*. In altri casi, invece, la traduttrice crea delle nuove parole che si rifanno a quelle in portoghese del Brasile, ma introducendo aspetti nuovi, come è il caso di *Sururucagem*-*Sururucar*; *Poronominare*-*Porónominare* (dove viene applicata la tecnica di evidenziare la pronuncia con l'aggiunta dell'accento sulla sillaba tonica); *Caapinagem*-*Caapinaggio*, portando così ad una traduzione creativa.

Si possono vedere questi esempi, riassunti nelle tabelle a seguire.

Tabella 7 - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2: tradotti

T.F.1.	T.F.2.
Le monache	As monjas
Selvaggi letterati	Selvagens Letrados
Orecchione	Orelhão
Felicità senile	Felicidade Senil
Calibano	Calibã

Tabella 7.1. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: copie

T.T.2.	T.F.2.
Icamiabas	Icamiabas
Jurupari	Jurupari
Eldorado	Eldorado

Ibirapema	Ibirapema
Cunhãembe	Cunhãembe
Tuxaua	Tuxaua

Tabella 7.2. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: copie con adattamento della grafia

T.T.2.	T.F.2.
Porónominare	Poronominare

Tabella 7.3. - Titoli dei sottocapitoli nel T.T.2.: creazioni

T.T.2.	T.F.2.
Sururucar	Sururucagem
Caapinaggio	Caapinagem

Quanto alla traduzione dei sottotitoli, si nota quindi una tendenza a lasciare nella forma originale antroponimi, toponimi e termini indigeni. A fianco a questa strategia, si denota una propensione da parte della traduttrice di creare nuovi termini o copiarli ma apportando alterazioni. Anche per il T.T.2. si confermeranno le seguenti ipotesi durante l'analisi descrittiva a livello macro e microstrutturale.

Per quanto riguarda la struttura del T.T.2., ossia la divisione in capitoli, appare adeguata a quella del T.F.2..

Addentrandosi nel romanzo, si osserva che sin dall'inizio appare un numero elevato di note a piè di pagina. Come è stato detto nel secondo capitolo e all'inizio di questo sottocapitolo, l'edizione italiana si ispira a quella tedesca che aveva riportato molte note a piè di pagina spiegando i richiami intertestuali e i sensi nascosti presenti nel testo. Non si sa se le note presenti nel T.T.2. siano ispirate a quelle dell'edizione tedesca o sono opera della traduttrice. Sta di fatto che, delle settantotto note, la maggior parte sono spiegazioni di termini del contesto brasiliano o chiarimenti dei sensi nascosti presenti nel testo.

Per esempio, molte di queste chiariscono i richiami letterari che si trovano al lungo del testo, come si può osservare nella tabella a seguire:

Tabella 8 - Esempi di note a piè di pagina: richiami letterari

T.T.2.	T.F.2.	Nota a piè di pagina
Mi riferisco alle narrazioni di Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamini [...] (p. 12)	Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamini [...] (p. 21)	In realtà: Gaspar de Carvajal, Francisco de Orellana, Cristóbal de Acuña e Charles-Marie de La Condamine (p. 12).
[...] e dell'aspirante-santo Manuel da Nóbrega (p. 12)	[...] e do ante-santo Manuel da Nóbrega (p. 21)	Missionario gesuita, contemporaneo di padre Anchieta (v. p. 24), detto l'Orfeo americano perché si serviva della musica per attirare ed educare gli indigeni (p. 12)
Quella che un certo P.M. Gândavo [...] (p. 12).	A que um certo PM Gandavo [...] (p. 21)	Pero de Magalhães Gândavo, nel 1550 scrisse la prima storia del Brasile, spettegolando di donne lesbiche nella foresta (p. 12)
[...] le lodi del suo amico Camões (p. 13).	[...] louvações de seu amigo Camões (p. 21).	Luis Vaz de Camões il più grande poeta portoghese, autore dei Lusíadi (p. 12)

Di esempi come questi ce ne sono molti, corrispondendo alla maggior parte delle note che si trovano nel T.T.2., le quali vogliono chiarire aspetti letterari, culturali e storici del sistema di partenza al lettore “ignaro”, portando così il testo ad avvicinarsi al lettore.

Ma, a fianco a queste, si trovano note che si riferiscono a termini indigeni o con marche culturali. Vediamo alcuni esempi:

Tabella 8.1. - Esempi di note a piè di pagina: termini indigeni e/o marcati culturalmente

T.T.2.	T.F.2.	Strategia	Nota a piè di pagina
Icamiabas	Icamiabas	Copia	Nome indigeno delle Amazzoni (p.

			5)
Pitum	Pitum	Copia	Dal tupi <i>pi'tu</i> , guscio scuro, che designa il nome comune di gamberi di fiume dalla corazza marrone. E da <i>pitui</i> , afrore e sudore del negro, secondo i bianchi; puzzo di pesce dei bianchi, secondo gli indigeni.
Igarapé	Igarapé	Copia	Canale naturale tra due isole del fiume (p. 26).
Couvade	Couvade	Copia	Costume molto diffuso tra gli indios: il padre, dopo il parto della sua donna, resta sdraiato per giorni nell'amaca, non fa lavori pesanti e sta riguardato (p. 29).
Muiraquita	Muiraquitã	Copia con adattamento grafica	Artefatti di nitrite in forma diversa, batrace, granchio o serpente, che sono stati trovati nel basso Amazzonia e ai quali si attribuisce virtù di amuleto (p. 34).

Tembetá	Tembetá	Copia	Qualunque oggetto ornamentale che gli indios infilano nel labbro inferiore (p. 57)
---------	---------	-------	--

Si osserva che queste note descrivono il termine della lingua di partenza, in lingua italiana. La traduttrice quindi preferisce lasciare il termine, o il riferimento intertestuale, come appare nel T.F.2., introducendo una nota a piè di pagina in cui riportare spiegazioni al lettore.

Altro aspetto interno al romanzo, è il fatto che esistono parti schematiche e suddivise in punti, come in “*Sururucar/Sururucagem*” (1987, p. 23; 1982, p. 33), “*Jurupari*” (1987, p. 29; 1982, p. 40), “*Ibirapema*” (1987, p. 41; 1982, p. 54), “*Brasili/Brasis*” (1987, pp. 73-74; 1982, pp. 96-97), “*Prospero/Próspero*”, dove in quest’ultimo, oltre agli schemi, si trova pure una lista numerata di animali (1987, p. 150; 1982, p. 118) oppure, si può trovare l’immagine di uno schema (1987, p. 122; 1982, p. 153). Il tutto è rispettato completamente nel T.T.2..

Per quanto riguarda la grafia, si osserva che nel T.T.2, in “*Sururucar*” (1987, p. 21-22), ci sono delle frasi che si distaccano dal testo, scritte con caratteri minori rispetto al restante del testo e centralizzate, come fossero una citazione. Nel T.F.2., a p. 31, queste frasi non sono evidenziate in qualche modo, anzi, appaiono come parti del testo, con la stessa grafia e carattere. In realtà, le frasi scritte in carattere diverso, sono dei rinvii testuali a Montaigne, a Shakespeare e a Simón Bolívar, come viene scritto nelle note a piè di pagina. Il fatto di distaccarle dal restante del testo può essere molto probabilmente una strategia della traduttrice o della casa editrice che vuole evidenziare che si tratta di una citazione intertestuale al lettore “ingenuo”. Il separare queste parti dal resto del testo attraverso l’uso di una grafia differente o l’uso delle note a piè di pagina possono essere viste come delle strategie traduttive pensate al lettore comune accanto a quello colto. Questa soluzione può essere vista come una negoziazione, come spiega Eco,

non intendere un rinvio colto e ironico significa impoverire il testo fonte. Aggiungervi un rinvio in più può voler dire arricchire troppo. L’ideale di una traduzione sarebbe rendere in un’altra lingua

niente di meno ma anche niente di più di quello che insinua il testo fonte (2003, p. 223-224).

Cosicché, il distaccare le parti dal testo con l'uso di un carattere diverso, porta il lettore a capire che si tratta di una citazione, e in questo modo, nella traduzione non viene aggiunto contenuto rispetto il testo fonte.

Il romanzo finisce in entrambi i testi con l'annotazione del luogo e data di quando è stato terminato il libro. Infatti si legge: "Rio, 26 ottobre 1981 - Vigilia" (T.T.2., p. 160). Il T.F.2. dopo di ciò finisce, mentre il T.T.2. presenta una postfazione, intitolata "De ressaca", scritta dalla stessa traduttrice.

Questo testo appare significativo perché si possono leggere tra le righe commenti e considerazioni della Ferioli, in cui la traduttrice racconta sulla sua poetica di traduzione. In questa parte, Daniela Ferioli afferma che è il terzo romanzo di Ribeiro che traduce e ciò che ha accomunato i diversi lavori è la difficoltà, perché sono testi fitti di enigmi, ma che, grazie al dialogo avuto con l'Autore, è riuscita a superare. La traduttrice sottolinea:

Questo, dopo *Maira* e *Il mulo*, è il terzo romanzo di Ribeiro che mi diverto a tradurre. Ogni volta ne esco come da una sbronza, «de ressaca» appunto, non solo per le obiettive difficoltà dei testi, ma perché non sono mai sicura di che cosa intenda dire in realtà l'autore. Intercorre tra noi, per mesi, una corrispondenza fittissima che non sempre chiarisce i miei dubbi, perché Ribeiro risponde ai miei interrogativi con nuovi enigmi (FERIOLI in RIBEIRO, 1987, p. 163).

Il fatto che Daniela Ferioli scriva che si è "divertita" a tradurre, si collega all'ideale di traduzione che la traduttrice aveva. Infatti come spiega durante l'intervista, per la Ferioli la traduzione era simile ad un gioco, regolata dal principio di "transcreazione" appreso assieme ad Haroldo de Campos, tanto è vero che la traduttrice afferma: "il traduttore deve superare i limiti della sua lingua, cambiarne il lessico, ricompensando una perdita qui con una intromissione inventiva là". Ciò porta a supporre che le strategie adottate dalla traduttrice nei due romanzi portino forse, a delle traduzioni che privilegiano il principio di accettabilità, ossia tendono maggiormente a riprodurre l'effetto del testo fonte anche a costo di apportare alterazioni e/o aggiunte al testo di

partenza. Ciò si confermerà o meno nelle parti a seguire dello studio descrittivo.

Dà poi una lettura critica, offrendo alcune indicazioni al lettore su come leggere l'opera. Enfatizza lo stretto rapporto con gli indios che da sempre aveva caratterizzato l'opera e la vita dell'autore. Tanto che sono riportate alcune considerazioni e commenti fatti da Ribeiro, cosicché la postfazione si trasforma quasi in un dialogo fra l'autore e la sua traduttrice.

Si racconta sulla vita di Ribeiro e soprattutto sul suo legame con gli indios: “mi batto per gli indios”(RIBEIRO, 1987, p. 164), facendo emergere così la prospettiva e le teorie dell'Autore:

Gli indios sono una cosa bella, sono andato tra loro armato di curiosità intellettuale. Ma c'era un modo di vivere, un piacere di vivere, una tale sorpresa in quella semplicità della cosa indigena. Mi incantava trattare con delle persone che non erano state macinate dalla stratificazione. [...] Ma l'indio, nella sua innocenza, usa la testa. Ha molta più fantasia (RIBEIRO, 1987, pp. 164-165).

Si legge così sulla sua attività di etnologo e sociale verso gli indios, che l'ha impegnato per tutta la vita. Ma, allo stesso tempo, dalla descrizione degli indios fatta da Ribeiro, riemergono *topoi*, ideali tipici del passato: l'indio come innocente, primitivo, immerso in ambiente “magico”. Sembra quasi riapparire l'immaginario romantico, tanto che continua dicendo: “Ho della società primitiva - cosiddetta primitiva - una visione rousseaniana, ma di chi ha vissuto là, di chi ha nostalgia di quella utopia perduta” (RIBEIRO, 1987, pp. 164-165).

Vengono poi date delucidazioni sul testo e sul suo significato più implicito e nascosto.

Attraverso la postfazione, scritta nel luglio del 1986, sono offerte informazioni sulla genesi dell'opera, ulteriori dati sull'Autore, e contemporaneamente viene fatta una rilettura del testo grazie ai commenti critici dell'Autore e della sua traduttrice.

Segue poi una biografia sull'Autore scritta da Daniela Ferioli, dove si colgono alcuni aspetti della scrittura e della poetica della traduttrice. Infatti si legge:

Darcy Ribeiro, scorpione, è nato a Montes Claros nel 1922, di parto naturale. Da ragazzo voleva diventare medico, ma finì col fare l'antropologo e

come tale ha passato i migliori dieci anni della sua vita, dormendo nell'amaca in villaggi indigeni dell'Amazzonia, e nutrendosi di tutte quelle cose dai nomi impossibili.

Tornato a Rio, fondò il Museo dell'Indio e si dedicò, senza il minimo successo, a educare antropologi migliori.

Educando educando, è diventato rettore dell'università di Rio e infine ministro dell'educazione. Jango Goulart lo invitò a lasciare quel campo e a dedicarsi alla riforma agraria e a combattere le multinazionali. Un disastro. Esiliato dal governo militare nel 1964, trascorse molti anni risistemando università nei vari paesi dell'America Latina. Scrisse in quel periodo molti libri, cinque dei quali compongono *Gli studi di antropologia della civiltà* [...].

Nel 1976 chiese e ottenne di poter tornare a casa e continuò a sfornare scritti, tra cui il primo romanzo, *Maira*, di tipo pornomitico, scritto in vernacolo, tupi e latino, che è stato tradotto un po' dappertutto.

Tra uno scritto e l'altro ha trovato il modo di svolgere per benino le sue mansioni di vicegovernatore dello stato di Guanabara. Ha dato alle stampe in quel periodo *UnB*, *Ensaio* *Insólitos*, e altri due romanzi: *Il mulo* e *Utopia selvaggia*. Ha ricevuto, in vesti talari prese a prestito, il titolo di Docteur Honoris Causa dalla Sorbona. Nessuno sa perché.

Sembra che sia tornato ai vecchi amori accettando l'incarico di ministro dell'educazione dello stato di Minas che gli ha dato i natali, anzi, che lo ha fondato (FERIOLI, 1987, pp. 166-167).

Si percepisce in più parti del testo una sottesa ironia, giochi di parole e doppi sensi. Per esempio quando scrive “nutrendosi di tutte quelle cose dai nomi impossibili”, riferendosi chiaramente alla frutta e cibi indigeni, creando così una perifrasi. Un'altra frase dai sensi sottesi è l'ultima: “accettando l'incarico di ministro dell'educazione dello stato di Minas che gli ha dato i natali”, ossia laddove è nato, “anzi, che lo ha fondato”, usando quest'ultimo verbo che rimanda a scritti dell'Autore e al tema da lui tanto trattato: la ricostruzione della cosiddetta “fondazione del Brasile”.

Si osservano ripetizioni (“Educando, educando”), termini o modi dire con sfumature ironiche (“Un disastro”, “a sfornare scritti”, “a svolgere benino”; “in vesti talari prese a prestito”).

Inoltre bisogna sottolineare il fatto che la traduttrice chiama “Jango” Goulart, usando il nome che veniva usato dai brasiliani al posto di “João” introducendo in questo modo aspetti della cultura di partenza, che portava così il lettore della cultura d’arrivo ad avvicinarsi a quella di partenza.

Dunque, si denota da questi brevi scritti della traduttrice un registro raffinato, curato e sotteso dall’ironia, ma anche una conoscenza approfondita del sistema di partenza. Il linguaggio della Ferioli potrà essere contemplato al lungo dello studio descrittivo, soprattutto a livello microstrutturale, cercando di capire se nei testi tradotti venga riprodotto o meno lo stile dell’Autore, o se tenda a fuoriuscire maggiormente quello della traduttrice.

Infine, dopo i testi scritti da Daniela Ferioli, si trova l’indice e nell’ultima pagina lo stemma della casa editrice e il luogo dove il libro è stato stampato - *Stampato per conto della Casa editrice Einaudi presso la Nuova Oflito, Mappano (Torino)* - .

3.2.3. Le norme preliminari delle quattro opere

Dopo l’analisi preliminare delle due traduzioni dei romanzi ribeiriani comparati con i loro testi fonte, si possono fare già alcune ipotesi su alcune delle norme preliminari presenti nel sistema culturale italiano, così anche capire la posizione dell’autore e dei suoi testi all’interno del sistema della letteratura brasiliana tradotta.

Innanzitutto, i due romanzi sono stati tradotti fra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, in particolare *Maira* nel 1979 (con una riedizione nel 1989), mentre *Utopia selvaggia* nel 1987. Quindi le due traduzioni vengono pubblicate nell’arco temporale di circa dieci anni portando a supporre che le politiche editoriali e le tendenze traduttive seguite fossero più o meno le stesse, senza presentare grandi differenze temporali.

Dall’analisi preliminare dei due testi tradotti comparati con i rispettivi testi fonte, si possono cogliere alcuni aspetti ricorrenti, portando a fare delle prime ipotesi sulle norme traduttive che li distinguono, oltre che poterriflettere sulla poetica della traduttrice. Dopo questa analisi, si sono potute anche osservare le tendenze nelle politiche editoriali italiane che permettono di capire qual era la visibilità delle traduzioni e del traduttore nel sistema della cultura d’arrivo.

Innanzitutto, si possono riassumere le ricorrenze emerse dall'analisi preliminare dei due testi tradotti nella tabella a seguire:

Tabella 9 - Ricorrenze a livello preliminare nei T.T.1. e T.T.2.

Aspetto preliminare	T.T.1.	T.T.2.
	Nome dell'autore e titolo dell'opera in copertina	X
Titolo adeguato al testo fonte	X	X
Nome del traduttore in copertina	-	-
Nome della casa editrice in copertina	X	X
Nome della collana in copertina	X	-
Informazioni bibliografiche sull'autore sul retro di copertina	X	X (sul risvolto della sovracoperta)
Informazioni sulla trama sul retro di copertina	X	X
Nome del traduttore sul foglio di guardia	X	X
Titolo originale dell'opera	X	X
Lingua da cui si traduce	X	-
Note del traduttore	X	X (in postfazione)
Il traduttore è anche organizzatore dell'opera	Non è specificato	X
Le opere possiedono la stessa classificazione letteraria	X	X

L'opera contiene la stessa divisione in capitoli	X	X
Introduzione critica e biografica	X	X (in postfazione)
Dediche	X	X
Biografia del traduttore	X	X

Dall'analisi fatta, si osserva che i testi tradotti a livello preliminare presentano caratteristiche simili. Entrambi si mostrano come delle traduzioni propriamente dette e adeguati ai rispettivi testi fonte, sia per quanto riguarda la struttura, sia per riportare elementi paratestuali fondamentali (nome dell'autore, titolo dell'opera, casa editrice, origine) e offrire informazioni sull'autore e sul traduttore. Infatti, nel T.T.1. si informa sulla lingua da cui si traduce ("traduzione dal brasiliano"), mentre, sebbene il T.T.2. non espliciti la lingua di partenza, riesce, attraverso altre strategie editoriali, a mostrarsi come una traduzione e dare informazioni sull'origine del testo. Inoltre, si informa anche il titolo di partenza.

Sulle copertine, sono riportati i dati principali, presenti anche nei testi fonte, laddove il T.T.1. appare maggiormente esotico, al contrario del T.T.2. caratterizzato da una copertina che non denota l'origine o il tema trattato, anche se il retro di questa, con una semplice frase, pone il lettore nella cornice in cui sarà ambientato il testo.

Oltre a riportare nei fogli di guardia il nome del traduttore, si deve dire che, sebbene in forma diversa, in entrambi i testi tradotti si dà spazio alla traduttrice, attraverso la scrittura di note traduttive, glossario e postfazione, così dandole voce, affinché offrisse spiegazioni sulle sue scelte traduttive e sulla sua poetica di traduzione. Forse, il T.T.2. con il fatto di scrivere "A cura di Daniela Ferioli", distacca ancor di più il ruolo del traduttore, che, comunque, come si è detto precedentemente, faceva parte di una caratteristica editoriale tipica dell'Einaudi.

Per quanto riguarda invece la figura dell'Autore e della sua opera, attraverso l'apparato paratestuale, sono date informazioni sulla sua biografia, distaccando soprattutto la sua relazione con gli indios, e, inoltre, sono offerte indicazioni critiche sul testo in sé. Bisogna dire che il fatto di evidenziare l'attività di etnologo e antropologo di Ribeiro,

dimostra la parte dell'opera ribeiriana più enfatizzata dal sistema culturale italiano, rispecchiando ciò che è stato visto nel primo capitolo. Viene poi fatto riferimento, seppur in modo trasversale, all'opera *omnia* dell'Autore, alle influenze letterarie e al periodo storico-culturale, soprattutto nel T.T.2. attraverso le note a piè di pagina che riportano gli impliciti ed espliciti riferimenti intertestuali, così anche molti aspetti culturali del sistema fonte.

Pertanto, i paratesti che accompagnano le due traduzioni, offrono testimonianze della ricezione di Darcy Ribeiro in Italia, presentando l'Autore e la sua opera, inserendoli nella tradizione del sistema culturale brasiliano e latinoamericano, così anche in quello della letteratura tradotta in Italia. Per di più, gli elementi paratestuali sono utili strumenti per portare ad una pre-lettura da parte del pubblico del contesto d'arrivo, tanto è vero che questi di solito sono usati per la loro funzione di introdurre il lettore, probabilmente ignaro di aspetti del panorama del contesto di partenza, operando in questo modo come strumenti per situare l'Autore e la sua opera in spazi geografici e tempi storici che possano essere riconosciuti.

Mentre, a partire dall'osservazione del glossario, dei titoli presenti negli indici e da alcune note della traduttrice, si colgono dati che denotano aspetti dei procedimenti e delle scelte traduttive fatte da Daniela Ferioli, che portano a delle prime ipotesi su alcune delle norme traduttive, che saranno poi confermate o no. Si osserva un uso di strategie miste, che negoziano sia strategie addomesticanti sia stranianti. Infatti, dai titoli presenti nei sommari, si osserva che, alle volte, vi è una tendenza ad addomesticare (quando la Ferioli traduce alcuni termini che non sono presenti nel sistema culturale d'arrivo e sono resi con degli altri vicini al contesto italiano) e ad avvicinare il testo di partenza al lettore, e non viceversa. Ciò è reso anche dall'uso di note a piè di pagina, le quali offrono chiarificazioni a livello linguistico e del contesto, oltre che rendono il testo più facile da capire. Mentre, a livello grafico, si osserva che alcuni termini sono alterati frequentemente attraverso l'adattamento della loro grafia a quella italiana, in modo che il lettore italiano possa leggerle e pronunciarle come nel contesto di partenza. Altre volte ancora, a livello lessicale, tende a straniare il testo, lasciando i termini in lingua straniera oppure, crea dei neologismi, portando così alla creazione di parole nuove. Questa tendenza "creativa" la si osserva anche nel modificare la punteggiatura e nell'alterare il tipo di articoli o il numero dei termini.

Queste prime ipotesi fatte a partire dai dati preliminari, saranno confermate o no a seguire durante l'analisi macrostrutturale e quella

microstrutturale dei due testi tradotti. Si può dire che a livello preliminare, le traduzioni appaiono dirette al testo fonte, ma questo verrà confermato nell'analisi a seguire.

3.3. La macrostruttura dei testi tradotti

L'analisi macrostrutturale sarà fatta a partire da alcune descrizioni etnografiche presenti nei due romanzi. Si è scelto questo *corpus* perché la descrizione appare un procedimento narrativo tipico del romanzo, genere a cui appartengono i due testi tradotti. Ma anche dovuto al fatto che le due opere riportano molte informazioni riprese dai saggi etnologici dell'Autore, cosicché si è deciso di analizzare esattamente le descrizioni etnografiche. Queste si presentano anche come l'aggregazione di due generi diversi, quello letterario e quello saggistico, richiedendo la capacità della traduttrice di potere negoziare le regole traduttive relative ai due generi. Ossia, riuscire a mantenere una corrispondenza nella traduzione di termini specifici e con marche culturali precise, e, allo stesso tempo, non perdere la narratività dello stile del testo e dell'Autore, che emerge esattamente nelle parti descrittive. Tanto che il testo di *Maira* appare, come scrive la Stegagno Picchio, "un'eccezionalità india, apprezzabile anche a livello linguistico con l'inserimento nella pagina portoghese di tutta una variopinta terminologia india" (STEGAGNO PICCHIO, *La Stampa*, 14 Luglio 1979, p. 11). L'aspetto terminologico sarà analizzato nella parte microstrutturale, laddove si capirà se questi vengono addomesticati o straniati, se omessi o sostituiti con altri adattati alla cultura d'arrivo. Inoltre, come si legge in più recensioni ai due romanzi, lo stile che emerge nei due testi è caratterizzato dalla poesia e dalla metafora, oltre che dal realismo reso dalle descrizioni etnografiche dettagliate e precise. Infatti, la Stegagno Picchio continua a definire lo stile di *Maira* caratterizzato da un "appassionante livello narrativo" e da "una lingua peculiarissima" (STEGAGNO PICCHIO, *La Stampa*, 14 Luglio 1979, p. 11). Ma, oltre ad uno stile raffinato, appare l'ironia e la satira, presente in entrambi i testi, seppur più evidente in *Utopia selvaggia*, laddove il linguaggio usato è complesso perché ricco di sensi nascosti e doppi sensi.

Dunque, attraverso l'analisi descrittiva dei due testi tradotti, si cercherà di vedere se l'aspetto stilistico è stato compensato nella traduzione, se si avvicina o se si allontana dal testo fonte, e quali strategie sono state usate.

I due romanzi sono scritti in prosa narrativa e raccontati in terza persona singolare attraverso un narratore eterogetico. In entrambi i testi, il narratore adotta focalizzazioni diverse, mostrando le prospettive dei vari personaggi e creando in questo modo un plurilinguismo. Infatti, *Maira* si moltiplica in una polifonia di voci: quella dell'investigatore, il dottor Ramiro; quella degli indios; di Isaías/Avá, l'indio convertito; di Alma; del brasilindio Juca; del beato Xisto; dei funzionari della FUNAI; dei padri e delle suore della missione. Tutte queste voci si alternano al lungo della storia nei vari sottocapitoli. Lo stesso avviene anche in *Utopia selvaggia*, che, come viene spiegato da Daniela Ferioli nella postfazione, nel romanzo si trovano tante voci:

quella di base, che è del negro Pitum, protagonista della vicenda; quella ecumenica del romanziere, che incarna uno o l'altro personaggio; la voce segreta della lettura più sottile del saggio, che lascia cadere dei *palpites*, dei pareri, satirizzando tutto a nome dell'autore; infine c'è la voce della meditazione costante tratta dai tanti libri letti [...]. E poi c'è la voce dell'antropologo (FERIOLI in RIBEIRO, 1987, p. 163).

Tanto che, al lungo del testo, ci sono anche discorsi diretti in cui, il più delle volte, è uno degli stessi personaggi che parla fra sé o fa riflessioni, altre volte invece, sembra parlare con il lettore.

Queste strategie narrative si riflettono sul linguaggio usato dai personaggi, denotando le diverse identità. C'è quindi la presenza di registri diversi, caratterizzati da elementi "marcanti" e da modi di dire che vogliono esprimere le differenze sociali fra gli interlocutori. Sebbene questo aspetto non è del tutto pertinente al presente studio¹⁸⁶,

¹⁸⁶ Il substrato culturale ibrido rappresentato dal plurilinguismo dei diversi personaggi, i quali sono contraddistinti da linguaggi specifici, è un aspetto che può essere studiato in ricerche future. Si è accennato nel secondo capitolo, una possibile affinità dei romanzi ribeiriani con la teoria letteraria latinoamericana proposta da Ángel Rama, la *transculturación narrativa*, la quale si riflette esattamente sul linguaggio letterario dei romanzi degli autori che sono stati considerati appartenenti a tale corrente. Dato che un aspetto dei romanzi di Ribeiro enfatizzato dalla critica, è esattamente il linguaggio creato, visto in un certo modo, come sperimentale, sarebbe interessante poter fare uno studio dei

durante l'analisi microstrutturale si vedranno alcuni esempi relativi a questo tratto del testo, riportando alcuni casi incontrati al lungo dei testi tradotti.

Ora, nell'analisi della macrostruttura dei due romanzi tradotti, verranno considerati alcuni frammenti delle descrizioni etnografiche scelti precedentemente, raccolti in una tabella che si trova in appendice alla tesi (Appendice B e C). Saranno considerati, in un primo momento, all'interno del capitolo corrispondente, prestando attenzione alla suddivisione in paragrafi, così anche al numero di righe, la punteggiatura e la divisione dei periodi, se si avvicinano o si allontanano dai testi fonte. Per poi, invece, analizzare i procedimenti adottati, ossia omissione e/o concentrazione, specificazioni e/o generalizzazioni, espansioni/aggiunte e/o esplicitazioni a livello nominale, verbale e avverbiale. Dopo le ipotesi a proposito delle norme macrostrutturali, si potrà passare all'analisi microstrutturale e confermare o meno le ipotesi fatte precedentemente.

3.3.1. La macrostruttura del T.T.1.

3.3.1.1. La divisione in paragrafi

Nella traduzione di *Maira* appaiono evidenti alcune modifiche della struttura e distribuzione del testo, in particolare rispetto alla divisione dei paragrafi, che tendono ad essere condensati. È probabile che questo dipenda da soluzioni editoriali e tipografiche, le quali volevano ridurre il numero di pagine, spiegato, forse, anche dalla mancata riproduzione di tutte le illustrazioni presenti nel T.F.1.. Ma, malgrado questo, la tecnica agglutinante dei paragrafi deriva pure dalle soluzioni prese dalla traduttrice. Ciò appare come una tecnica che porta ad appropriarsi dei testi tradotti da parte della cultura d'arrivo.

Si procederà perciò, attraverso un'analisi quantitativa di righe e dei paragrafi dei sottocapitoli del romanzo *Maira* dove si trovano le descrizioni etnografiche scelte per essere studiate. Si farà quindi un conteggio del numero di righe, oltre a quello dei paragrafi, affinché si possa avere un'idea delle proporzioni del T.T.1.. Anche se lo studio non è di tipo quantitativo, è interessante contare il numero di righe e paragrafi

romanzi a livello linguistico, confermando o meno la sua appartenenza o no a questa corrente.

del capitoletto in cui si inserisce il frammento analizzato, perché, sebbene sia inevitabile che in una traduzione la “sostanza del contenuto” cambi, valutare il numero di righe o parole è un metodo che porta “a considerare l’adeguatezza di una traduzione anche in termini di *rapporti quantitativi* tra sostanze linguistiche” (ECO, 2003, p. 263).

Considerando per primo il sottocapitolo “Anacã” del T.T.1., questo è formato da 136 righe e da 19 paragrafi; mentre il T.F.1. da 121 righe (probabilmente minore visto che il formato della pagina è maggiore) e da 21 paragrafi. Durante il conteggio dei paragrafi, si osserva, nel T.T.1., che la punteggiatura dei discorsi diretti è adeguata a quella del T.F.1., i quali sono introdotti dai due punti, l’andare a capo e l’introduzione attraverso il trattino lungo. (Riguardo la punteggiatura, si vedrà nel dettaglio nel paragrafo a seguire). Quindi, questa disparità di numero porta a pensare che probabilmente nel T.T.1. siano state fatte omissioni o condensazioni dei paragrafi. Tanto è vero che si osserva la condensazione di due paragrafi.

Passando ad un altro esempio, il capitoletto “Ñandeiara”, si nota che nel T.T.1. ci sono 207 righe e 22 paragrafi; laddove nel T.F.2. ci sono 183 righe e 26 paragrafi. In questo caso, si osserva una netta differenza nella divisione di paragrafi, che porta a pensare ad una notevole agglutinazione di questi e, forse, anche delle frasi, confermando così la tendenza a condensare paragrafi e frasi del T.F.1..

Considerando un ultimo caso, quello del sottocapitolo “Manon”, si osserva di nuovo la differenza di righe, che nel T.T.1. appare superiore quantitativamente a quella del T.F.1. (171 righe nel T.T.1., mentre sono 162 righe nel T.F.1.) e ciò può essere spiegato dal diverso formato della pagina. Mentre, per quanto riguarda i paragrafi, anche nel sottocapitolo “Manon”, si ha un numero maggiore di paragrafi nel T.F.1. (21) rispetto al T.T.1. (20).

L’analisi quantitativa è stata fatta anche negli altri capitoli che contengono le descrizioni etnografiche scelte, e i risultati sono riassunti nella tabella a seguire:

Tabella 10 - Divisione in paragrafi e numero di righe nel T.T.1. e nel T.F.1. (Nella tabella seguente si trova il numero dei paragrafi del capitoletto rispettivo in cui sono inserite le descrizioni etnografiche analizzate).

Capitoletto	Numero paragrafi nel T.T.1.	Numero paragrafi T.F.1.	Numero righe nel T.T.1.	Numero righe nel T.F.1.
La Morta / A	17	17	162	134

Morta				
Anacã / Anacã	19	21	136	121
Ñandeiara / Ñandeiara	22	26	207	183
Ritorno / Retorno	18	18	157	141
Manon / Manon	20	21	171	162
I Selvaggi / Os Brabos	16	17	122	111
Tuxauareté / Tuxauareté	14	14	81	83

Si osserva dalla tabella che il numero di paragrafi del T.T.1. tende ad essere inferiore o uguale al T.F.1, mentre, per quanto riguarda il numero di righe, il più delle volte, nel T.T.1. è maggiore a quello del T.F.1.. Solo nel caso del capitolo “Tuxauareté”, il numero di righe del T.T.1. è minore a quello del T.F.1..

Dai primi dati, dunque, si nota una certa differenza quantitativa fra i due testi, che, nonostante le diversità dei formati o delle caratteristiche editoriali dei due esemplari, può essere spiegata dalla strategia che porta alla condensazione di paragrafi in un unico, probabilmente accompagnato anche da procedimenti di omissioni (totali o parziali) di frasi o di elementi di queste. Ciò oltre a cambiare la sostanza del testo, è probabile che porti anche a cambi della diegesi e delle descrizioni, rendendole più concise e meno dettagliate, oltre che ad un’appropriazione del testo fonte.

Ora, continuando nell’analisi macrostrutturale del T.T.1., si confermeranno o meno queste prime ipotesi, individuando le tecniche adottate da Daniela Ferioli per la traduzione del romanzo, capendo come la traduzione è stata modificata: se il testo d’arrivo si avvicina al T.F.1. o se, invece, si allontana appropiandosene.

3.3.1.2. Punteggiatura e periodi

Nella traduzione italiana di *Maira* avvengono alcune modifiche rispetto la punteggiatura e, per quanto riguarda i periodi, vi è una tendenza analoga a quella vista precedentemente, ossia una propensione alla condensazione determinata da omissioni totali o parziali.

A proposito delle differenze di punteggiatura tra il T.T.1. e il T.F.1., si osserva una tendenza ad eliminare o aggiungere virgole allontanandosi così dallo stile dell'Autore, seppur si noti che, in molti casi, Daniela Ferioli tenda a compensare la perdita di una virgola con l'aggiunta di un'altra qualche riga più in basso. Questa tecnica è stata descritta anche da lei stessa durante l'intervista concessami, la quale afferma che si è ispirata agli insegnamenti di Haroldo de Campos basati sulla *transcrição criativa*. La teoria della *Transcrição* proposta da Haroldo de Campos si basa sull'idea che la traduzione è sia creazione sia critica, la quale porta il traduttore alla ricreazione di testi attraverso uno sguardo critico. In questo modo si realizzano traduzioni che non sono la copia del testo di partenza ma la sua riproduzione in cui si incontrano delle differenze.

Si nota la tendenza ad eliminare soprattutto le virgole che racchiudono gli incisi (alla volte, omettendo anche il termine o il sintagma completo) o trasformando le virgole nella congiunzione coordinata "e" (si osserva che in certi casi viene fatto anche l'inverso, ossia la "e" viene trasformata in una virgola), che portano anche ad una alterazione del periodo.

Bisogna dire che il romanzo *Maira* è caratterizzato da frasi corte che producono un effetto ritmico, e ciò si può dire che viene mantenuto nel T.T.1., sebbene molte volte Daniela Ferioli tenda a condensare frasi diverse in un'unica con una certa autonomia, perdendo così in parte lo stile dinamico e descrittivo dell'autore.

Vediamo ora qualche esempio del T.T.1.¹⁸⁷ che mostri le alterazioni effettuate sul piano della punteggiatura, che si lega a sua volta a quello del periodo:

Sono scelte tra le bambine più belle per partecipare alla cerimonia di iniziazione dei giovani mairum dei clan più antichi e si appartano con loro. Diventano così mirisciorán e non

¹⁸⁷ A partire da qui, il numero delle pagine tra parentesi si riferisce rispettivamente a Darcy Ribeiro, *Maira*, (Rio de Janeiro: Record, 1996) e Ribeiro, *Maira*, (Milano: Feltrinelli, 1979).

possono in nessun caso prendere marito. Dopo il rito, sono le più belle, le più adornate perché la loro bellezza è motivo d'orgoglio per tutti i mairuns. Per molti anni tengono i capelli spioventi fino al mento e li fanno svolazzare con civetteria. Le altre donne usano la frangia (pp. 83-84).

São escolhidas, entre as meninas mais bonitas, para participarem das cerimônias de iniciação dos jovens mairuns dos clãs antigos e se reclusam com elas. São duas ou três para cada geração. Declaradas mirixorãs, não podem nunca tomar marido. Quando terminam as cerimônias, elas são as mais bonitas, as mais enfeitadas, porque sua beleza é o orgulho de todos os mairuns. Permanecem por muitos anos com o cabelo da testa crescido até o queixo, que elas jogam para trás com faceirice. As outras mulheres usam franja (p. 111).

Si osserva che, nella prima frase, le due virgole che delimitano il sintagma nominale, vengono tolte: “*São escolhidas, entre as meninas mais bonitas, para participarem*”. Lo stesso viene fatto poche righe più in basso: “*elas são as mais bonitas, as mais enfeitadas, porque*”. In questo secondo esempio, il fatto di eliminare la virgola porta a perdere in parte il ritmo del T.F.1. che dava una certa ritmicità attraverso l'enumerazione.

Sempre in questo frammento, si nota l'altra tecnica usata, ossia il sostituire la virgola con la congiunzione coordinata “e”: “*Diventano cosimirisciorán e non possono in nessun caso prendere marito.*” Questa scelta traduttiva porta anche alla trasformazione del periodo, il quale si divide in due proposizioni indipendenti connesse dalla congiunzione coordinata. Questa strategia viene vista di nuovo poche righe più in basso: la virgola dopo la frase principale (“*até o queixo,*”), che la divide dalla subordinata, viene eliminata trasformando non solo la virgola nella congiunzione “e” ma anche la subordinata, che da relativa diventa una coordinata.

Continuando a considerare la punteggiatura, è interessante vedere l'ultima frase in cui si trova il discorso diretto. Il T.T.1. adotta una punteggiatura diversa dal T.F.1., il quale, dopo il verbo assertivo, è seguito dai due punti e dalle virgolette che indicano l'inizio del discorso

diretto. Mentre nel T.T.1., il discorso diretto è contraddistinto solo dall'apertura delle virgolette.

Passando invece alla struttura del periodo, si è visto l'esempio precedente laddove veniva sostituita la virgola con la congiunzione "e", trasformando così anche il tipo di proposizione, che da relativa diventa coordinata. In altre occasioni invece, si osserva che frequentemente le frasi vengono omesse. Ciò lo si può notare sempre in questo frammento, dove la frase anteriore del T.F.1., "*São duas ou três para cada geração.*", viene eliminata completamente nel T.T.1.. Tale strategia è osservata in diversi casi, laddove sono eliminate frasi e/o elementi minori.

Altra tecnica usata nei periodi è l'inversione dei sintagmi all'interno della frase come se si volesse rendere più chiaro e leggibile il testo al lettore della cultura ricevente. Ciò lo si osserva nella frase "Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo fa l'amore con una mirisciorán", in cui oltre a invertire le varie parti della frase, viene anche cambiato il soggetto della frase, che nel T.T.1. passa ad essere "*nessuna moglie*" invece che "*foder com elas*". In questa frase si può osservare anche un'altra tecnica, che sarà poi analizzata più precisamente, e si tratta di alterare il verbo "*foder*" e neutralizzarlo con una forma "più neutra", "*fa l'amore*", portando ad un eufemismo e allontanandosi così dal registro del T.F.1..

Questa frase appare ricca di aspetti che saranno poi analizzati, come le generalizzazioni fatte, tanto che viene eliminato l'aggettivo "*mairuna*", traducendo nel T.T.1. semplicemente come "*nessuna donna*"; oppure si osservano aggiunte. Infatti viene introdotta una proposizione che nel T.F.1. non era presente, ossia l'ipotetica "*se il suo uomo fa l'amore con una mirisciorán*", laddove anche "*il suo uomo*" viene aggiunto alla frase.

Vediamo i vari casi analizzati, riassunti nella tabella:

Tabella 11 - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.

(Le modifiche della punteggiatura e dei periodi sono evidenziati dalla grafia in corsivo. Ciò verrà fatto anche nelle tabelle a seguire).

T.T.1.	T.F.1.	Tipo di strategia traduttiva
--------	--------	------------------------------

<p>“Sono scelte <i>tra le bambine più belle</i> per partecipare alla cerimonia di iniziazione dei giovani mairum del clan più antichi e si appartano con loro” (p. 83).</p>	<p>“São <i>escolhidas, entre as meninas mais bonitas,</i> para participarem das cerimônias de iniciação dos jovens mairuns dos clãs antigos e se reúnem com elas” (p. 111).</p>	Omissione delle virgole
<p>/ (p. 83)</p>	<p>“São duas ou três para cada geração” (p. 111).</p>	Omissione del periodo
<p>“Diventano così <i>mirisciorán e non</i> possono in nessun caso prendere marito” (p. 83).</p>	<p>“Declaradas <i>mirixorãs,</i> não podem nunca tomar marido” (p. 111)</p>	Alterazione virgola in congiunzione coordinata “e”
<p>“Dopo il rito, sono le più belle, <i>le più adornate</i> perché la loro bellezza è motivo d’orgoglio per tutti i mairum” (p. 83).</p>	<p>“Quando terminam as cerimônias, elas são as mais bonitas, <i>as mais enfeitadas,</i> porque sua beleza é o orgulho de todos os mairuns” (p. 111).</p>	Omissione virgola
<p>“Per molti anni tengono i capelli spioventi fino al mento <i>e</i> li fanno svolazzare con civetteria” (p. 83).</p>	<p>“Permanecem por muitos anos com o cabelo da testa crescido até o <i>queixo, que</i> elas jogam para trás com faceirice” (p. 111).</p>	Alterazione virgola in congiunzione “e”
<p>“Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo fa l’amore con una <i>mirisciorán</i>” (p. 83).</p>	<p>“Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna” (p. 111).</p>	Alterazione struttura del periodo
<p>“Anzi, capita spesso che una donna dia al marito un ornamento e gli dica:” (p. 83).</p>	<p>“Ao contrário, muitas dão ao marido uma faca ou um adorno <i>dizendo:</i>” (p. 111).</p>	Aggiunta di una coordinata

Passando ora ad un altro esempio, si vedrà se conferma o meno le strategie adottate nei casi precedenti.

Arrivano le donne che si siedono di fianco all'aroe e tengono i loro bambini ben stretti fra le ginocchia. Siedono secondo l'ordine previsto: a destra la gente della banda di sopra, la piùantica; a sinistra quella della banda di sotto, gli ultimi arrivati. Formano insieme una lunga mezzaluna che ha come centro la tomba di Anacã. [...] La madre siede di fronte al cerimoniere, tiene saldamente il figlio tra le gambe, si gira a guardare l'aroe che pronuncia il nome del bambino: seùn maschio, Toí; se èuna bimba, Manitzá. Tutti ripetono in coro: Toí, viva Toí; Manintzá, viva Manitzá (pp. 37-38).

Vão chegando as mulheres que se sentam com os filhos bem presos entre as pernas ao lado do aroe. Sentam-se na ordem prevista: à direita, as gentes do lado de cima, que são os mais antigos; à esquerda, as de baixo, mais recentes. Formam todos uma longa meia-lua que tem como centro a cova de Anacã. [...] A mãe senta-se frente ao mestre, prende fortemente a criança entre as pernas e olha para trás, para o aroe, que diz, então, o nome da criança: um menino, Toí; uma menina, Manitzá. Todos repetem gritando Toí, para Toí; Manitzá, para Manitzá (p. 59).

Quanto alla prima frase, questa viene trasformata in due proposizioni coordinate, la principale seguita da una relativa, e dalla proposizione coordinata, rendendo quindi più facile e immediata la lettura della frase. Osservando il T.F.1., si nota che in realtà la prima frase è composta dalla principale e da una subordinata relativa. La traduttrice rispetta la struttura della principale e della sua subordinata, ma trasforma il predicativo “*presos*” nel verbo di una coordinata, “*tengono*”, invertendo cosile varie parti della frase, laddove “*com os filhos*” diventa il complemento oggetto. Inoltre si osserva che “*ao lado do aroe*” viene tolto dalla posizione finale della frase, semplificando la lettura, oltre che la materia trattata. Altro aspetto interessante è il verbo “*arrivano*” che equivale alla perifrasi del T.F.1. “*vão chegando*”. Un elemento della lingua portoghese difficile da rendere in lingua italiana sono esattamente le perifrasi verbali, che racchiudono in sé molte sfumature. Come in questo esempio, la perifrasi del T.F.1. vuole

significare qualcosa di progressivo, che avviene poco a poco. Con la sua traduzione in italiano attraverso il presente dell'indicativo, (tempo verbale che corrisponde correttamente), perde in parte il significato iniziale sotteso, che poteva essere compensato con qualche avverbio.

Inoltre, nel T.T.1. "*seus filios*" viene reso con "*i loro bambini*", che appare una traduzione accettabile, ma si allontana e si appropria allo stesso tempo del T.F.1.. Però, è interessante notare che qualche riga più in basso viene invertita la soluzione, cioè, nel T.F.1. si usa "*criança*" che nel T.T.1 viene reso come "*figlio*" ("*prende fortemente a criança*"- "*tiene saldamente il figlio*"). Questo denota un aspetto caratteristico della poetica traduttiva di Daniela Ferioli, che "gioca" con il testo, laddove le perdite vengono compensate in un'altra parte, denotando comunque una certa "libertà" dal testo di partenza.

Passando alla frase successiva, vediamo che, in entrambi i testi, vi è la principale, interrotta dai due punti, seguite da una spiegazione. Si nota che la traduttrice altera la punteggiatura del T.F.1., che rendeva il ritmo più scandito e descrittivo, facendo anche un'omissione parziale: la subordinata relativa "*que são os mais antigos*" viene semplificata e contratta in un predicativo, "*la più antica*". Con l'omissione della virgola nel T.T.1. sembra perdersi in parte la narratività del T.F.1., ma, malgrado ciò, la traduttrice riesce a mantenere una costruzione simmetrica della frase divisa dal punto e virgola.

Si nota che il verbo "*sedere*", che appare più volte in questo frammento, nel T.T.1. viene alterato rispetto al T.F.1., dove qui appare come un verbo intransitivo pronominale, "*sentar-se*". Questa forma rende maggiormente la voce del narratore esterno che racconta e descrive, aspetto che invece, si perde nel T.T.1.

Un'altra frase che deve essere considerata, è la penultima, sia dal punto di vista della punteggiatura sia da quello del periodo. Si osserva che nel T.F.1. c'è la principale, la quale, attraverso una virgola, è divisa dalle due proposizioni coordinate che la seguono. La congiunzione "e" viene sostituita nel T.T.1. da una virgola, mentre le virgole successive che dividono gli incisi, vengono omesse, semplificando così la frase e pure il suo ritmo. Infatti: "*si gira a guardare l'aroe che pronuncia il nome del bambino*"- "*olha para trás, para o aroe, que diz, então, o nome da criança*". Oltre alla trasformazione della punteggiatura, si osserva qui una tecnica più volte usata dalla traduttrice, ossia le specificazioni semantiche che portano all'alterazione di verbi, avverbi, sostantivi e aggettivi. Già nella frase precedente a questa, si vede applicata questa tecnica che porta a rendere "*formam todos*" come "*formano insieme*". Mentre, nella frase presa in considerazione, si nota

che il sintagma “*olha para trás*” viene trasformato nel T.T.1. con una perifrasi “*si gira a guardare*”, soluzione che non cambia il significato ma che porta alla trasformazione della locuzione avverbiale “*para trás*” nel verbo “*girarsi*”; così anche il verbo “*diz*” viene alterato con l’uso di un sinonimo compatibile ma che porta ad una specificazione del significato di questo. Questo procedimento lo si vede anche nell’ultima frase del paragrafo analizzato, laddove il gerundio della perifrasi verbale “*todos repetem gritando*” viene reso dal complemento di modo “*in coro*” che, nonostante renda l’idea di ciò che sta succedendo, si distanzia dal significato di base del verbo presente nel T.F.1.. Anche nella parte successiva ai due punti, nel T.T.1. viene fatta un’aggiunta, amplificando così il testo, e si tratta della parola “*viva*”, che sembra trasformare questa parte in discorso diretto.

Per quanto riguarda le aggiunte, continuando l’analisi della frase a livello del periodo, si osserva che, nel T.T.1., dopo i due punti, avviene l’aggiunta della congiunzione condizionale “*se*”, introducendo delle subordinate non presenti nel T.F.1. (“*se è un maschio, Toí; se è una bimba, Manitzá*”).

Vediamo gli esempi riassunti nella tabella:

Tabella 11.1. - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Tipo di strategia traduttiva
“Arrivano le donne che si siedono di fianco all’aroe e tengono i loro bambini ben stretti fra le ginocchia” (p. 37).	“Vão chegando as mulheres que se sentam com os filhos bem presos entre as pernas ao lado do aroe.” (p. 59).	Aggiunta di una frase coordinata (con alterazione di un participio passato in verbo al presente dell’indicativo).
“[...] Siedono secondo l’ordine previsto: a destra la gente della banda di sopra, la più antica; a sinistra quella della banda di sotto, gli ultimi arrivati” (p. 37).	“[...] Sentam-se na ordem prevista: à direita, as gentes do lado de cima, que são os mais antigos; à esquerda, as de baixo, mais recentes” (p. 59).	Omissione delle virgole
"La madre siede di fronte al cerimoniere, tiene saldamente il figlio tra le gambe, si gira a guardare l’aroe che	“A mãe senta-se frente ao mestre, prende fortemente a criança entre as pernas e olha para trás, para o aroe, que diz, então, o	Alterazione della coordinata “e” in virgola. Omissione delle virgole dell’inciso.

<i>pronuncia</i> il nome del bambino: [...] “ (p. 37).	nome da criança:” (p. 59).	
“[...] <i>se</i> è un maschio, Toí; <i>se</i> è una bimba, Manitzá.” (p. 37).	“[...] um menino, Toí; uma menina, Manitzá” (p. 59).	Aggiunta di una frase subordinata condizionale.
“Tutti ripetono <i>in coro</i> : Toí, viva Toí; Manitzá, viva Manitzá” (p. 37).	“Todos repetem gritando Toí, para Toí; Manitzá, para Manitzá” (p. 59).	Aggiunta dei due punti.

Dai casi analizzati e riassunti nelle tabelle, si nota quindi la tendenza ad alterare la punteggiatura attraverso omissioni o aggiunte di virgole, o della loro sostituzione in congiunzioni coordinate. Per quanto riguarda invece i periodi, anche questi vengono omessi (totalmente o parzialmente) o modificati attraverso l’aggiunta di congiunzioni, oppure alterando la struttura e l’ordine dei loro elementi, come se si volesse rendere più leggibile e chiaro il testo al lettore della cultura d’arrivo. Questo avviene per mezzo di semplificazioni che fanno perdere, alle volte, ritmicità alla narrazione, alterandone così lo stile.

Le tecniche adottate da Daniela Ferioli riaffermano una sua certa libertà nella traduzione, oltre che una tendenza ad appropriarsi del testo fonte, portando alle volte il T.T.1. ad allontanarsi dal T.F.1.. Seppur non si perda il significato profondo del testo, il T.T.1. appare in più tratti trasformato in seguito ad omissioni e aggiunte. Infatti, si osserva che qui l’uso di omissioni non è una tecnica per eliminare elementi non necessari e rendere il testo più semplice, anzi, appare di più come una forma per depurare il testo avvicinandolo al lettore.

Si possono osservare ulteriori esempi in appendice (Appendice D), dove è riportata la tabella che riassume tutti i casi presenti nelle descrizioni etnografiche scelte.

3.3.1.3. Omissioni e concentrazioni/condensazioni

Come si è visto nelle analisi fatte precedentemente, si nota che l’omissione appare come un procedimento frequentemente usato nella traduzione di Daniela Ferioli. Infatti si osserva che, in molti casi delle descrizioni etnografiche considerate, la traduttrice tenda ad omettere elementi “superflui” per la comprensione del testo o che appaiono

ridondanti e dettaglisti. Altre volte, invece, segue un procedimento agglutinante che porta a concentrazioni di sintagmi e frasi.

In molti casi queste omissioni appaiono innocue, senza cambiare il significato del testo, mentre in altri, cambiano il ritmo del testo fonte, portando anche alla perdita di figure retoriche e di sfumature nel testo tradotto. Le omissioni nelle descrizioni etnografiche tendono chiaramente a lasciare il testo meno descrittivo e minuzioso. Tutto ciò lo si può notare, per esempio in questo paragrafo, dove si narra la cerimonia in cui l'indio Jaguar viene fatto tuxaua.

L'aroe guarda Jaguar negli occhi e questi capisce che deve farsi avanti. Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e se lo appende al collo. Si alza molto lentamente e regge con le mani una piccola stuoia di foglie verdi. Su di essa sono disposti, alto a lato, come serpentelli, undici cordoni di cotone bianchissimo (p. 312).

O aroe olha, então, dentro dos olhos de Jaguar e ele entende que tem de adiantar-se e se plantar, no meio da fila, de frente para o velho. Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e o pendura no seu próprio pescoço. Levanta-se, por fim, lentamente, trazendo nas mãos espalmadas uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti, que estava debaixo do banco. Nele estão dispostos, lado a lado, como cobrinhas enfileiradas, onze cordões de algodão branquíssimo (p. 368).

Come si può percepire da un primo semplice sguardo, si vede la differenza "quantitativa" fra i due paragrafi, laddove il T.T.1. appare molto più breve rispetto al T.F.1.. Si osserva che non solo piccole parti del T.F.1. sono eliminate, come nel caso di incisi ("*O aroe olha, então,*"; "*Levanta-se, por fim*"), quasi sempre corrispondenti a congiunzioni o avverbi, ma anche sono omessi aggettivi all'interno di un sintagma, tolti periodi o concentrati in altri minori, senon in sintagmi. Attraverso questa tecnica, si perde molto del ritmo e della narratività della descrizione portando ad una traduzione incompleta e alla perdita di dettagli, molte volte, appartenenti al sistema fonte, corrispondendo ad elementi che denotano marche culturali.

Il paragrafo analizzato dimostra una descrizione del rituale molto dettagliata, che viene resa invece, molto più diretta nel T.T.1.. Già nella prima frase del T.T.1., si osserva che la coordinata viene fortemente ridotta, omettendo completamente la terza coordinata e così anche la frase principale del periodo successivo (“*e se plantar, no meio da fila, de frente para o velho. Aio aroe pára de vibrar o maracazinho,*”). Lo stesso viene fatto in una delle frasi successive, “*trazendo nas mãos espalmadas uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti, que estava debaixo do banco*” ridotta a “*regge con le mani una piccola stuoia di foglie verdi*”. Oltre a specificare il verbo “*trazendo*” con “*reggere*”, vengono tolti participi che funzionano come predicativi diminuendo la narratività della descrizione (“*espalmadas*”, “*feita*”), o omessi periodi che offrono ulteriori dettagli (“*que estava debaixo do banco*”). Un altro aspetto in questa frase che deve essere distaccato è l’omissione della specificazione in questo sintagma nominale, “*foglie verdi di buriti*”, pianta non diffusa nel contesto italiano. Il fatto di omettere il complemento di specificazione riguardante una referenza tipica del contesto brasiliano di partenza, dimostra il fatto di voler adattare e avvicinare il testo alla cultura d’arrivo, offrendo una lettura più semplice. Lo stesso vale per l’omissione in una delle frasi anteriori del termine “*maracazinho*”, che si riferisce a uno strumento tipico delle culture indigene. Infatti, in altri frammenti è confermata l’omissione di termini e/o elementi che si riferiscono a realtà con marche culturali indigene o tipiche del contesto brasiliano, e quindi non appartenenti alla cultura italiana. Dato che non sarebbero riconosciute dal lettore italiano, vengono così omesse.

In altri casi, si nota l’omissione di aggettivi “*como cobrinhas enfileiradas*” che nel T.T.1. viene semplificato “*come serpentelli*”, o di aggettivi rafforzativi, come per esempio in questo paragrafo, il sintagma “*no seu próprio pescoço*” viene ridotto “*al collo*”.

Vediamo questi esempi riassunti nella tabella:

Tabella 12 - Omissioni e condensazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Parte omessa	Omissione parziale o totale; condensazione

<p>"L'aroe guarda Jaguar negli occhi e questi capisce che deve farsi avanti" (p. 312).</p>	<p>"O aroe olha, <i>então, dentro dos olhos de Jaguar e ele entende que tem de adiantar-se e se plantar, no meio da fila, de frente para o velho</i>" (p. 368).</p>	<p>Avverbio (deittico); Sintagma Preposizionale; Periodo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Omissione totale</p>
<p>"Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e se lo appende <i>al collo</i>. Si alza molto lentamente e regge con le mani una piccola stuoia di <i>foglie verdi</i>. Su di essa sono disposti, lato a lato, come serpentelli, undici cordoni di cotone bianchissimo" (p. 312).</p>	<p>"<i>Aio aroe pára de vibrar maracazinho, desenrola cordinha que o pendura no seu próprio pescoço. Levanta-se, por fim, lentamente, trazendo nas mãos espalmadas uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti, que estava debaixo do banco. Nele estão dispostos, lado a lado, como cobrinhas enfileiradas, onze cordões de algodão branquíssimo</i>" (p. 368).</p>	<p>Periodo; Sintagma nominale - Aggettivi possessivi; Avverbio; Sintagma nominale - aggettivo; Sintagma nominale - Complemento specificativo; Sintagma verbale; Sintagma nominale - Aggettivo qualificativo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Omissione parziale; Omissione parziale; Omissione totale; Omissione totale</p>
<p>"Prende con dita tremanti un cordone e se lo appoggia <i>sul polso</i>" (p. 312).</p>	<p>"Pega com os dedos trêmulos um dos cordões, <i>o do meio</i>, e o põe sobre seu <i>próprio pulso</i>" (p. 368).</p>	<p>Sintagma nominale - inciso; Sintagma nominale - aggettivi possessivi</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale</p>

<p>“Si china davanti a Jaguar si libera dei calzonni e contemporaneamente tutti gli uomini si denudano. Ora sono nudi di fronte all’aroe, davanti a tutti. Il vecchio si china, prende <i>tra le mani</i> il membro di Jaguar, lo fa scivolare in dentro, trattiene <i>la pelle nelle mani</i> e forma un nodo con il cordone” (p. 312).</p>	<p>"Inclina-se, <i>então</i>, em frente a Jaguar, <i>desabotoa o calção dele e o baixa, devagar, até os pés. Jaguar ajuda com o pé a acabar de tirar o calção.</i> Ao mesmo tempo, todos os homens se desnudam ali, <i>tirando e atirando para trás os calções e se deixando ver pelados. Nus estão diante do aroe, diante de todos.</i> O velho se inclina, <i>toma nas suas mãos</i> o membro de Jaguar, enrusta o tronco do pau para dentro do corpo, <i>retendo na mão toda a pelanca, e ata sobre ela um nó com o cordão que traz no pulso</i>” (p. 368)</p>	<p>Avverbio; Periodi; Sintagma nominale -Aggettivo possessivo; Sintagma nominale - Aggettivo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Condensazione; Omissione parziale; Omissione parziale; Condensazione</p>
--	---	--	---

Dunque, attraverso le omissioni, si osserva una perdita in particolare degli incisi (soprattutto avverbi, congiunzioni, ripetizioni, rafforzativi di soggetti), o di aggettivi e predicativi dei sintagmi, elementi importanti perché corrispondono a quelle parti che offrono sfumature narrative alle descrizioni etnografiche. Con la loro omissione, il testo appare decisamente più neutro e conciso. Dalla tabella riassuntiva delle omissioni nelle descrizioni etnografiche analizzate (Appendice E), si nota che la maggior parte di queste riguardano esattamente aggettivi, fondamentali nell’aumentare la narratività, così anche avverbi e/o locuzioni avverbiali, i quali modificano semanticamente i verbi o l’intera frase.

Altre omissioni portano invece alla neutralizzazione di termini con marche culturali indigene o riferimenti a peculiarità della cultura di partenza.

La tecnica traduttiva dell'omissione e della concentrazione rende il T.T.1. molto più conciso rispetto al T.F.1., volendo quasi creare un testo più fluente e comprensivo al lettore della cultura d'arrivo, scegliendo soluzioni più neutre.

3.3.1.4. Specificazioni e generalizzazioni

Dopo aver analizzato le omissioni e condensazioni presenti nel T.T.1., passiamo a descrivere i procedimenti di specificazione, in particolare a livello verbale, che appare in quantità maggiore, ma anche a quello nominale. Si osserva che, in molti casi, non solo viene fatta una specificazione attraverso l'uso di sinonimi che restringono il campo semantico, ma anche vengono fatte condensazioni dei diversi elementi.

Parallelamente, si osserva l'uso di tecniche di generalizzazione, processo inverso al precedente, che tende a scegliere termini più generici, a portare a omissioni di articoli o di deittici. Questo procedimento viene usato con frequenza nella traduzione di *Maira*, in particolare a livello nominale, che porta all'eliminazione di aggettivi per optare alla scelta di un termine più generale, o, come si è già detto, attraverso l'omissione di articoli determinativi, o traducendo al plurale. I vari casi verranno visti negli esempi a seguire.

I due tolgono il tuxaua dall'amaca e lo adagiano su una stuoia nuova sul pavimento della casa. Dipingono con molta cura le strisce sottili di croco rosso che corrono ininterrotte dal collo ai piedi. La faccia è dipinta con il nero bluastro del genipapo, ad eccezione degli occhi, coperti da due conchiglie molto levigate, bianchissime (p. 20).

Os dois tiram o tuxaua da rede e o deitam numa esteira nova no chão da casa. Aí, agora, pintam, cuidadosamente as finas estrias de urucum-vermelho que vão, ininterruptas, do pescoço até os pés. A cara é pintada com o negro-azulado do jenipapo verde, exceto os olhos, cobertos por duas conchas-itãs, muito polidas, branquíssimas (p. 39).

In questo frammento, si possono incontrare esempi di specificazione a livello verbale, laddove sono usati dei sinonimi più specifici. Questo lo si può osservare a proposito del verbo “*deitar*”, che nel T.T.1. appare come “*adagiare*”, denotando un’azione fatta con riguardo e cura, riflettendo così il momento solenne della sepoltura di Anacã.

Un altro esempio qui presente, è il verbo “*vão*” che si riferisce ai disegni fatti sul corpo del tuxaua, apparendo un verbo molto generico e che viene sostituito da uno più specifico e forse, anche più narrativo: ossia il verbo “*corrono*”, rimandando così all’idea di come queste decorazioni appaiono sul corpo.

A fianco al procedimento di specificazione, in questo paragrafo si osserva frequentemente l’uso della generalizzazione, unita in parte, alla tecnica dell’omissione. La si vede applicata soprattutto ad elementi che appaiono legati al contesto indigena, quindi termini con una connotazione “culturale”. Gli aspetti inerenti ad un contesto lontano da quello del lettore italiano, sono neutralizzati attraverso la scelta di un termine più generico. Per capire meglio questa tecnica, basta guardare al sintagma nominale “*jenipapo verde*” reso come “*genipapo*”. Innanzitutto si nota l’omissione dell’aggettivo “*verde*”, così anche l’adattamento della grafia alla lingua italiana, sostituendo la “j” con la “g”, che riproduce la pronuncia al lettore “ignaro” della lingua portoghese, portando alla creazione di un neologismo, visto che il termine “*genipapo*” non esiste in lingua italiana. Una modulazione simile avviene anche con il termine “*conchas-itãs*”, trasformato con la parola “*conchiglia*”, essendo un chiaro esempio di generalizzazione, laddove è eliminato il termine indigeno “*itã*”.

Possiamo vedere i vari casi riassunti nella tabella.

Tabella 13 - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Specificazione	Generalizzazione
“Lo <i>adagiano</i> ” (p. 20)	“O <i>deitam</i> ” (p. 39)	X (verbo)	
“Che <i>corrono</i> ininterrotte” (p. 20)	“Que <i>vão</i> , ininterruptas,” (p. 39)	X (verbo)	
“ <i>Genipapo</i> ” (p. 20)	“ <i>Jenipapo verde</i> ” (p. 39)		X (sostantivo)

“Conchiglie” (p. 20)	“Conchas-itãs” (p. 39)		X (sostantivo)
----------------------	------------------------	--	----------------

Segue un altro esempio affinché si possa esplicitare meglio l’uso di queste tecniche traduttive.

L’aroe [...] Prende con dita tremanti un cordone e se lo appoggia sul polso. [...] Il vecchio si china, prende tra le mani il membro di Jaguar, lo fa scivolare in dentro, trattiene la pelle nelle mani e forma un nodo con il cordone (p. 312).

O aroe [...] Pega com os dedos trêmulos um dos cordões, o do meio, e o põe sobre seu próprio pulso. [...] O velho se inclina, toma nas suas mãos o membro de Jaguar, enruste o tronco do pau para dentro do corpo, retendo na mão toda a pelanca, e ata sobre ela um nócom o cordão que traz no pulso (p. 368).

Il paragrafo è caratterizzato dalle molte omissioni, che portano a delle generalizzazioni. Infatti si osserva l’uso dell’indeterminativo nel T.T.1. invece del determinativo presente nel T.F.1.: “*prende con dita tremule un cordone*”, laddove nel T.F.1. il sintagma nominale era caratterizzato dal determinativo che rendeva il tutto molto più specifico, “*pega com os dedos trêmulos um dos cordões*”. Anche nella proposizione coordinata successiva si osserva una generalizzazione a livello nominale: “*se lo appoggia sul polso*”, laddove nel T.F.1. il sintagma appariva molto più specifico dovuto l’uso dell’aggettivo possessivo (“*seu*”) enfatizzato ancor più dall’aggettivo rafforzativo “*próprio*” (“*o põe sobre seu próprio pulso*”). Lo stesso avviene anche poche righe in basso: “*toma nas suas mãos*” reso semplicemente con “*preso tra le mani*” eliminando così le specificazioni rese dagli aggettivi personali.

Questa tecnica, ossia l’eliminazione degli aggettivi possessivi, la si osserva frequentemente a livello nominale nel T.T.1., come si può osservare nel prossimo esempio.

A un certo momento, le donne indigene cominciarono a strapparsi i capelli, piangendo e lamentandosi con toni di grande dolore. Una di queste, trovata (il dichiarante non sa dire dove)

una mascella di piragna, prese a graffiarsi la faccia con i denti aguzzi, e le braccia e le gambe, sanguinando abbondantemente (p. 15).

A certa altura, as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando com mostras de grande sentimento. Uma delas, ao encontrar (o informante não sabe onde) uma queixada de piranha, passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e pernas, sangrando abundantemente (p. 35).

Ci sono qui due sintagmi nominali che si presentano come quelli visti precedentemente, cioè: “*arrancar os próprios cabelos*” reso in modo molto più generico dovuto all’omissione dell’aggettivo, “*strapparsi i capelli*”, rendendo l’immagine descritta molto meno incisiva. O, nell’altro caso analogo, “*passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara*” reso semplicemente “*una mascella di piragna, prese a graffiarsi la faccia*”, eliminando entrambi gli aggettivi possessivi.

Affinché questi esempi risultino più chiari, li vediamo riassunti in tabella:

Tabella 14 - Omissione aggettivi possessivi nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia	Effetto
“Le donne indigene cominciarono a strapparsi <i>i capelli</i> ” (p. 15).	“As mulheres indígenas começaram a arrancar <i>os próprios cabelos</i> ” (p. 35).	Omissione aggettivo possessivo	Neutralizzazione
“Una di queste [...] prese a graffiarsi <i>la faccia</i> con i denti aguzzi” (p. 15).	“Uma delas [...] passou a arranhar com a serrilha de dentes <i>a sua própria cara</i> ” (p. 35).	Omissione aggettivo possessivo e del rafforzativo	Neutralizzazione

“Se lo appoggia sul polso” (p. 312).	“O põe sobre seu próprio pulso” (p. 368).	Omissione aggettivo possessivo e del rafforzativo	Neutralizzazione ma compensazione con esplicitazione pronomi combinati
“Prende tra le mani il membro di Jaguar” (p. 312).	“Toma nas suas mãos o membro de Jaguar” (p. 368).	Omissione aggettivo possessivo	Neutralizzazione

Tornando di nuovo al paragrafo precedente, laddove si descrive la cerimonia in cui Jaguar viene fatto tuxaua, appare un altro esempio di generalizzazione, dato dall’eufemismo/censura del termine “*pau*”, che viene eliminato (“*o tronco do pau*”). (A proposito degli eufemismi, questi saranno visti successivamente nell’analisi microstrutturale in modo più dettagliato).

Dunque, a partire dagli esempi considerati, comparandoli con i risultati ottenuti dall’analisi descrittiva delle altre descrizioni etnografiche, i quali possono essere osservati in appendice (Appendice F), si osserva che le tecniche di specificazione avvengono maggiormente a livello verbale e, in misura minore, in quello nominale, laddove la traduttrice preferisce un sinonimo del termine presente nel T.F.1. invece che tradurlo con il suo corrispondente. Per quanto riguarda le generalizzazioni, appaiono minori rispetto alle specificazioni, applicate però anche queste a sostantivi e verbi. Ma, visto che la strategia di generalizzazione si lega a quella dell’omissione, che, come abbiamo visto prima, è una tecnica frequentemente usata, si può dire che la traduttrice adotti anche questa tecnica, in particolare applicandola a termini con marche culturali, ad aggettivi qualificativi o possessivi e ai deittici. Ciò porta a rendere le descrizioni più generiche oltre che portare ad un effetto di neutralizzazione.

Dunque, considerando questi procedimenti traduttivi, si denota un atteggiamento di Daniela Ferioli caratterizzato da una certa libertà che la porta a modulare il testo fonte e se ne appropria attraverso scelte di sinonimi a livello verbale e nominale più specifici, o per mezzo di “neutralizzazione” *direalia*. Inoltre, con le frequenti generalizzazioni, le descrizioni appaiono meno precise e dettagliate, perdendo così molti aspetti presenti nel T.F.1.

3.3.1.5. Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni

Questi due procedimenti tendono entrambi a chiarire il testo fonte al lettore del sistema d'arrivo, eliminando ambiguità (nei casi di soggetti, pronomi, aggettivi), evitare ripetizioni, introducendo così aggiunte (che possono essere aggettivi, avverbi, congiunzioni) per dare maggiore o minore enfasi. In un certo qual modo, questi procedimenti interferiscono nella prospettiva del testo fonte. Infatti, la traduzione cosiddetta esplicativa ricorre spesso all'espansione, o addirittura all'adattamento culturale, attraverso chiarimenti interni al testo.

Vediamo alcuni esempi nel paragrafo seguente:

Jaguar, due volte nipote di Anacã che gli è zio e nonno, accoccolato al suo fianco, tiene sulle gambe la cesta degli ornamenti del vecchio tuxaua. Li estrae uno a uno e i più belli li passa all'aroe che li dispone: gli orecchini alle orecchie; il tembetá nel foro del labbro inferiore; sulla fronte il diadema di piume gialle del giapú solare; al collo le collane di gusci di granchi; alla vita, alle braccia e alle caviglie, cinture braccialetti e fettucce (p. 20).

Jaguar, o sobrinho-neto de Anacã, acororado ali ao lado, tem sobre as pernas o patuá de adornos de penas do velho tuxaua. Vai tirando um a um, os mais belos, e entregando ao aroe que os coloca: nas orelhas, os brincos; no furo do lábio inferior, o tembetá; na cabeça, o cocar amarelo de japu; no pescoço, colares de conchas de caramujo; na cintura, nos braços e nos tornozelos, cintos, pulseiras, passadeiras (p. 39).

Già la prima frase è significativa, tanto è vero che viene spiegato attraverso una perifrasi il gioco di parole presente nel T.F.I., cioè “Jaguar, o *sobrinho-neto* de Anacã”. Nel T.T.I. viene riproposto il gioco di parole (“*due volte nipote*”) ma adattandolo al contesto d'arrivo, visto che il termine “nipote” in italiano vale sia per la relazione famigliare con i nonni, sia per quella con gli zii. È probabile che questa scelta traduttiva sia stata fatta per rendere più comprensibile il significato nascosto del testo fonte al lettore del contesto d'arrivo, ma oltre a ciò, si vuole così “scoprire” il valore implicito dell'apposizione “*due volte nipote*”.

Nella frase successiva si vede l'esplicitazione dei pronomi diretti, nonostante appaia esplicito il complemento oggetto. Questa pratica grammaticale, ossia l'esplicitare il pronome diretto assieme al complemento oggetto a cui si riferisce, ha una funzione di enfaticizzazione. In questo caso però, sembra anche essere utilizzata per rendere più chiara la situazione descritta. Si può leggere nel T.F.1., "*vai tirando um a um, os mais belos, e entregando ao aroe que os coloca*" modulata nel T.T.1. in questo modo: "*Li estrae uno a uno e i più belli li passa all'aroe che li dispone*". In realtà, si nota che la traduttrice altera la posizione dei vari elementi della frase, portando il complemento oggetto (*os mais belos*) posto fra due virgole, in posizione iniziale della frase coordinata, come se volesse rendere più immediata la frase in modo che il lettore la possa capire con più facilità. Inoltre, attraverso l'esplicitazione dei pronomi diretti a fianco al complemento diretto a cui si riferiscono, provoca una ripetizione e quindi anche un certo ritmo nel testo, facendo emergere così lo stile della scrittura della traduttrice.

Continuando con l'analisi del frammento, si osserva la presenza di ulteriori esplicitazioni e aggiunte, come si vede nel sintagma nominale che segue: "*il diadema di piume gialle di giapù solare*" che corrisponde al sintagma del T.F.1., "*o cocar amarelo de japu*". Qui siamo di fronte a delle aggiunte e perifrasi che portano anche all'addomesticare il testo fonte, oltre che avvicinare il lettore alla realtà culturale specifica a cui si riferisce. Si tratta del "*japu*", uccello sconosciuto nel sistema italiano. Innanzitutto bisogna dire che la Ferioli rende il termine indigeno adattandolo alla grafia italiana: la "g" al posto della "j" e accentando la "u" finale, che riproduce in questo modo la pronuncia in lingua portoghese. Il resto del sintagma è caratterizzato da una lunga perifrasi la quale vuole far intendere che il "*giapù*" è un uccello, visto che vengono usate le "piume gialle di giapù", portando anche ad un'aggiunta dell'aggettivo "solare".

Si nota che il procedimento dell'espansione e/o aggiunta viene applicata, in molti casi, ai termini che si riferiscono a realtà culturali specifiche indigene, le quali presentano, o una perifrasi per chiarire meglio il termine, o l'aggiunta di altri che non sono presenti nel T.F.1.. Quest'ultimo caso, lo si può osservare nella descrizione in cui si narra il rituale della sepoltura di Anacã dove le donne dimostrano la loro tristezza attraverso un rituale tipico. Si tratta del seguente sintagma: "*le rastrelliere di denti di pesce paciù*" che corrisponde al sintagma del T.F.1. "*os escarificadores de dentes de peixe-cachorro*". In questo caso Daniela Ferioli fa un'aggiunta al testo fonte: si tratta di un termine straniente "*paciù*" che corrisponde ad una specie di pesce tipica del

Brasile e della quale esistono diverse varianti. La grafia viene adattata, ponendo l'accento grafico per indicare la pronuncia nella lingua fonte.

I casi fin qui descritti, si possono osservare in tabella 15:

Tabella 15 - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Espansione/aggiunta	Esplicitazione
“Jaguar, <i>due volte nipote</i> di Anacã, <i>che gli è zio e nonno</i> ” (p. 20).	“Jaguar, o <i>sobrinho-neto</i> de Anacã” (p. 39).	X	X (perifrasi nominale)
“ <i>Il diadema di piume gialle di giapú solare</i> ” (p. 20).	“ <i>O cocar amarelo de japu</i> ” (p. 39).	X (sintagma nominale)	
“ <i>Li estrae uno a uno</i> ” (p. 20).	“ <i>Vai tirando um a um</i> ” (p. 39).		X (Esplicitazione pronomi diretto)
“[...] e i più belli <i>li</i> passa all'aroe” (p. 20).	“[...] e entregando <i>ao aro</i> e” (p. 39).		X (Esplicitazione pronomi diretto)

Un ultimo breve esempio che appare interessante è il seguente:

Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo fa l'amore con una mirisciorán (p. 84).

Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna (p. 111).

In questa frase si nota un'alterazione della posizione dei vari elementi, dovuto anche alla perifrasi usata per “censurare” il verbo “*foder*”, usando in questo modo un eufemismo, “*fare l'amore*”, che porta a trasformare il soggetto. Difatti, nel T.T.1., “nessuna moglie” diventa il soggetto, che nel T.F.1. era il complemento oggetto.

Mentre il soggetto del T.F.1 (“*foder com elas*”), oltre a diventare il complemento oggetto nel T.T.1., “*elas*” viene esplicitato attraverso il nome di questa categoria di donne, le “*mirisciorán*”. Un'altra aggiunta che viene fatta è la congiunzione ipotetica “*se*” e il soggetto della

subordinata “*uomo*”, in modo che viene eliminata qualunque ambiguità del significato della frase, rendendo tutto più esplicito.

Oltre agli esempi riportati qui e i dati raccolti durante l’analisi delle espansioni ed esplicitazioni presenti nelle descrizioni etnografiche scelte del T.T.1. (Appendice G), si nota che Daniela Ferioli ricorra alla strategia dell’espansione portando all’aggiunta di sostantivi, aggettivi e, in misura minore, di congiunzioni e avverbi. Per quanto riguarda invece in specifico modo l’esplicitazione, nel testo tradotto si osservano perifrasi, esplicitazioni del soggetto e dei pronomi. Attraverso queste tecniche, la traduttrice, oltre a creare in più punti una traduzione esplicativa e pertanto adattata al contesto d’arrivo, così come diretta al lettore italiano, interferisce nella prospettiva del testo fonte e dello stile. Questo avviene con l’aggiunta di elementi non presenti nel T.F.1., con perifrasi esplicative ed esplicitazioni di pronomi, portando a una maggiore enfaticizzazione e ripetizione. In questo modo avviene un addomesticamento del testo fonte affinché la realtà narrata sia più facile e intuitiva per il lettore italiano.

3.3.2. La macrostruttura del T.T.2.

3.3.2.1. La divisione in paragrafi

La divisione in paragrafi tende a corrispondere a quella del T.F.2., sebbene si registrino episodicamente alcune alterazioni, in particolare in relazione al numero di frasi.

Per esempio¹⁸⁸, consideriamo la prima delle descrizioni etnografiche presente nel romanzo *Utopia selvaggia*, dove si narra un rituale in cui le protagoniste sono delle giovani ragazze (rituale che si può leggere anche in *Maira*, laddove, tuttavia, si trovano delle varianti), sottoposte ad una prova con dei calabroni. Tale descrizione si trova nel sottocapitolo intitolato “Ibirabema” (mantenendo lo stesso titolo del T.F.2 ma a cui viene aggiunta una nota a piè di pagina dove si legge “Nome indigeno del Rio delle Amazzoni”), il quale si suddivide a sua volta in ulteriori sottocapitoli separati da alcuni spazi.

La descrizione qui considerata si trova inclusa in un capitoletto formato da 61 righe nel T.T.2., mentre nel T.F.2. ne sono presenti 63.

¹⁸⁸ A partire da qui, il numero delle pagine tra parentesi si riferisce rispettivamente a Darcy Ribeiro, *Utopia selvagem* (Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982) e Ribeiro, *Utopia selvaggia* (Torino, Einaudi, 1987).

Ad una prima considerazione quantitativa, si nota che non c'è una grande variazione fra i due testi, laddove questa minima differenza numerica può dipendere dal formato della pagina, dai caratteri usati, ecc., pertanto dalle caratteristiche editoriali dell'esemplare. Per quanto riguarda invece la divisione in paragrafi, corrisponde in entrambi i testi.

Passando all'osservazione di un'altra descrizione, a proposito degli indumenti usati dagli indios, spiegati dalla voce del narratore assieme a quella delle suore che intervengono direttamente nella descrizione attraverso il discorso diretto, in cui la punteggiatura corrisponde in entrambi i testi, si notano alcune differenze. Questa parte si trova nel capitoletto intitolato "Le monache" (nel T.F.2. "*As monjas*"). Come si è detto, i vari sottocapitoli sono divisi a loro volta in altri, divisi attraverso spazi bianchi. In questo si considera il sottocapitolo in cui si trova la prima descrizione etnografica. Questa è caratterizzata da 89 righe e 16 paragrafi nel T.T.2., mentre nel T.F.2. si trovano 104 righe e 15 paragrafi. In questo caso si può notare una maggiore differenza nel numero di righe che porta a supporre l'eliminazione di parole o addirittura di periodi del testo, anche perché il numero di paragrafi quasi corrisponde nei due testi, malgrado presenti una differenza minima. Questo viene confermato anche dall'analisi dell'altro esempio, presente nello stesso capitolo, in cui si descrive l'uso del *caapi* e del *paricá*. Qui si osserva che nel T.T.2. ci sono 48 righe e 7 paragrafi, mentre, nel T.F.2., 53 righe e 8 paragrafi.

Infine, consideriamo anche l'ultimo capitoletto, "Porónominare", in cui sono presenti 55 righe e 13 paragrafi, laddove nel T.F.2. ci sono 60 righe e 12 paragrafi. Quindi anche in questo caso, si conferma la differenza quantitativa fra il testo tradotto e quello fonte.

Questi dati possono essere osservati nella tabella 16:

Tabella 16 - Divisione in paragrafi e numero di righe nel T.T.2. e nel T.F.2. (Come la Tabella 10, anche qui si trova il numero dei paragrafi del capitoletto rispettivo in cui sono inserite le descrizioni etnografiche analizzate)

Capitoletto	Numero paragrafi nel T.T.2.	Numero paragrafi nel T.F.2.	Numero righe nel T.T.2.	Numero righe nel T.F.1.
Ibirapema / Ibirapema	12	12	61	63
Le monache / As monjas	16	15	89	104

Le monache / As monjas	7	8	48	53
Porónominare / Poronominare	13	12	55	60

Da questi primi dati del T.T.2., comparati con quelli studiati nel T.T.1., si è portati a fare una prima supposizione, ossia che le traduzioni appaiono come delle appropriazioni dei testi fonte. Vista la differenza numerica di righe e paragrafi, si presume una tendenza agglutinante che porta ad eliminare e/o ridurre parti del testo attraverso omissioni e/o concentrazioni, modificando così le descrizioni e probabilmente anche la diegesi. Attraverso queste tecniche, il testo tradotto è portato a diventare più veloce perché conciso.

Si passerà all'analisi della punteggiatura e del periodo nelle descrizioni etnografiche scelte, per confermare o meno queste prime ipotesi.

3.3.2.2. Punteggiatura e periodi

La punteggiatura e la divisione in periodi nel T.T.2., sebbene tendano a riflettere quella del T.F.2., presentano alcune alterazioni rispetto il testo di partenza.

Quanto riguarda la punteggiatura, si nota che molte volte si aggiungono o si eliminano delle virgole nel T.T.2., rendendo la lettura forse più immediata.

Vediamo un primo esempio:

Durante la cerimonia delle debuttanti, in cui vengono presentate le ragazze menstruate per la prima volta, danno prove concrete del loro stoicismo. Le novelline, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire, lavate, dipinte e adornate per prepararsi a una tortura atroce (p. 38).

Numa cerimônia de debutantes com que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. As noviças, *estas*, depois de meses de reclusão numa

choça, são retiradas, lavadas, pintadas e adornadas para receberem a tortura atroz (p. 51-52).

Si osserva che nel T.T.2. vengono staccati i complementi iniziali dalla subordinata relativa, come se si volesse dare maggiore leggibilità alla frase perché troppo lunga, “*Durante la cerimonia delle debuttanti, in cui*”. Oppure nella frase successiva, si vede che viene eliminato l’inciso fra le due virgole, “*As noviças, estas,*”, dove il pronome dimostrativo che si riferisce al soggetto per ripeterlo, viene eliminato nel T.T.2..

Per quanto riguarda i periodi, si osserva che la traduttrice preferisce trasformare la relativa “*que menstruum*” con il participio passato con funzione di aggettivo, “*mestruate*”, probabilmente per rendere meno pesante la frase.

Per il resto si osserva che sia la punteggiatura sia i periodi corrispondono al T.F.2..

Si osserva in altri casi, che la traduttrice risolve invertire le frasi o i sintagmi, come se volesse rendere il testo più fluido, alterando in questo modo la punteggiatura. Questo lo si osserva con gli incisi, che frequentemente vengono eliminati così anche le virgole che li delimitano. Ciò lo si può osservare nel seguente esempio:

Imparò in quella che i selvaggi erano in realtà correttamente vestiti pur essendo nudi. Ogni uomo infatti aveva intorno alla testa del pene un laccio legato in modo da spingere indietro il membro. In tal modo lo scroto aumentava di volume e il gentiluomo si ritrovava con una sorta di ciuccio (p. 61).

Aprende u naquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, enrustido, pra dentro. Com esse arranjo o distinto fica com uma chupeta de criança e o saco se avoluma, atrás dos ralos pentelhos (p. 82).

Nel primo periodo si nota che, nonostante si mantenga la frase principale e la sua subordinata, viene fatta un’inversione dei sintagmi che compongono la subordinata relativa (“*in realtà correttamente vestiti pur essendo nudi*”), così anche viene posto all’inizio della frase il

soggetto (“*i selvaggi*”), diversamente dal T.F.2.. Inoltre, il sintagma “*mesmo nus*” viene reso attraverso una concessiva “*pur essendo nudi*”, apparendo quasi come una spiegazione per il lettore. Sebbene l’ordine della frase venga alterato, bisogna dire che non si perde il gioco letterario dato dall’antitesi dei due aggettivi riguardanti i selvaggi (vestiti/nudi).

Nella frase successiva, viene eliminato nuovamente un inciso, “*ele viu*”, che si riferisce al personaggio di Pitum, e reso nel T.T.2. con “*infatti*”, ossia attraverso una congiunzione. Tale congiunzione ha valore esplicativo e di conferma, compensando così l’eliminazione dell’inciso che voleva dimostrare che ciò che veniva descritto, era vero perché visto anche dallo stesso Pitum.

La frase seguente invece, è caratterizzata dall’invertire le due coordinate e ciò sembra fatto per rendere la frase più comprensibile. Oltre a questa inversione, vengono eliminati completamente i sintagmi che seguono (“*atrás dos ralos pentelhos*”).

La descrizione su come si vestono gli indios, continua in questa parte del romanzo, riferendosi alle donne:

Quanto alle donne usano sulla pudende l’ulurí, che è il più piccolo bikini del mondo. È un triangolino di paglia con tre centimetri di lato appeso ad un cordone che circonda il sedere e fermato da un cordino tra le natiche. Pur essendo così piccolo e non nascondendo proprio nulla, l’ulurí, al di là di qualunque dubbio, è un vestito. Senza uluríle indie si sentono molto imbarazzate e più che nude, esibite (p. 62).

Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinham nas partes um uluri que é o menor biquíni deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arrodia a bunda e atado a um rabichinho preso pelas nádegas. Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, as índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas (p. 82).

Il primo periodo del T.F.1. viene completamente eliminato (“*Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas*”) e trasformato

in “*Quanto alle donne [...]*”, portando così ad una condensazione delle due frasi. La prima frase del T.T.2. presenta una virgola che non appare nel T.F.2., la quale divide la proposizione principale dalla subordinata relativa. Inoltre, con questo procedimento, sono rese le frasi più brevi e scandite, aumentando così anche le pause.

Il periodo successivo presenta quasi una compensazione quanto alla virgola. Tanto è vero che il T.T.2. nel primo periodo aggiunge una virgola non presente nel T.F.2., mentre nel periodo successivo avviene il contrario, ossia nel T.T.2. viene tolta una virgola presente invece nel T.F.2.. Questo periodo è formato da una frase principale e una subordinata completiva, struttura mantenuta in entrambi i testi. Altre differenze che si osservano, riguardano l’alterazione del verbo della principale, “*não passa de*”, reso con il verbo essere “*è*”, perdendo in parte l’ironicità implicita nel verbo usato del T.F.2, data dalla negazione. Questa perdita di ironicità viene in parte compensata nel periodo successivo: “*Pur essendo cosipiccolo e non nascondendo proprio nulla*”, laddove nel T.F.2. appare “*Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada*”. Con l’aggiunta dell’avverbio “*proprio*” viene data maggior enfasi al fatto che l’uluri sia molto piccolo e non copra molto, offrendo così una maggiore sfumatura rispetto al tradurre semplicemente “non nasconde nulla”, come invece appare nel T.F.2..

Considerando poi, l’ultimo periodo di questo paragrafo, si osserva una trasformazione nella punteggiatura, cioè i due punti del T.F.2. sono resi con una virgola (“*piùche nude, esibite*”- “*mais do que peladas: exibidas*”). Di solito i due punti vengono usati per dare una spiegazione e dare una pausa maggiore, ma, seppure questa differenza, nel T.T.2. non cambia il senso della frase, né il ritmo.

Dunque, considerando questi primi esempi, si nota che ciò che caratterizza di più la punteggiatura e i periodi del T.T.2., sia l’aggiunta o l’omissione di virgole, che tendono a scandire maggiormente il ritmo o ad avvicinare il testo tradotto al lettore per rendere la lettura più fluida e comprensibile. Questo lo si osserva anche a proposito delle inversioni fatte con le varie parti delle frasi. Per esempio, in un’altra descrizione in cui si spiega l’importanza del sogno nella cultura degli indios galibi, si nota una riduzione della frase, portando all’omissione di parti di questa, rendendola così più compatta. Si vedano questi due periodi:

Per i galibi il sogno è l’anima che esce dal corpo e
svolazza intorno a far marachelle. In questo modo
quel che succede nel sogno, succede davvero, al

punto che gli indios pretendono un risarcimento da chi, in sogno, li ha maltrattati o offesi (p. 133).

Para os índios Galibis, o sonho é a alma da gente que sai do corpo andando, esvoaçante, por aí, fazendo estripulias. Assim sendo, o que acontece no sonho acontece mesmo, ainda que seja no mundo dos sonhos. Tanto que eles pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos (p. 168).

Si nota una forte condensazione degli elementi che porta ad una riduzione considerevole della frase: vengono omessi sostantivi (“*os indios*”, “*alma da gente*”), verbi che funzionano come predicati e specificazioni (“*andando*”), portando ad una maggiore generalizzazione, cosianche ad un ritmo più secco rispetto a quello del T.F.2. che appare molto più descrittivo e dinamico, reso esattamente dall’uso delle virgole. Inoltre, sempre in questo esempio, viene eliminata completamente una frase che appare come una specificazione e un rafforzamento di quello che viene descritto (“*ainda que seja no mundo dos sonhos*”), unendo direttamente i due periodi.

Malgrado ciò, si osserva il tentativo della traduttrice di compensare le parti omesse con altre aggiunte da lei, apparendo come delle specificazioni ulteriori. Per esempio, nel T.F.2., si dice che gli indios vogliono una ricompensa da chi nel sogno “*os prejudica*”, ma Daniela Ferioli nel T.T.2. accresce attraverso l’uso di sinonimi: “*li ha maltrattati o offesi*”.

Affinché questi esempi appaiano più chiari, li riassumiamo nella tabella a seguire:

Tabella 17 - Punteggiatura e periodi nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Tipo di strategia traduttiva
--------	--------	------------------------------

<p>“Durante la cerimonia delle <i>debuttanti</i>, in cui vengono presentate le ragazze menstruate per la prima volta, danno prove concrete del loro stoicismo. <i>Le novelline</i>, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire, lavate, dipinte e adornate per prepararsi a una tortura atroce” (p. 38).</p>	<p>“Numa cerimônia de <i>debutantes com</i> que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. <i>As noviças, estas</i>, depois de meses de reclusão numa choça, são retiradas, lavadas, pintadas e adornadas para receberem a tortura atroz” (p. 51).</p>	<p>Aggiunta virgola; omissione di virgole</p>
<p>“<i>Imparòin quella che i selvaggi erano in realtà</i> correttamente <i>vestiti pur essendo nudi</i>. Ogni uomo infatti aveva intorno alla testa del pene un laccio legato in modo da spingere indietro il membro. <i>In tal modo lo scroto aumentava di volume e il gentiluomo si ritrovava con una sorta di ciuccio</i>” (p. 61).</p>	<p>“<i>Aprendeiu naquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos</i>. Cada homem tinha, <i>ele viu</i>, um lacinho de cordão atado a pele do bico do pau de modo a meter o cano, <i>enrustido</i>, pra dentro. <i>Com esse arranjo o distinto fica com uma chupeta de criança e o saco se avoluma, atrás dos ralos pentelhos</i>” (p. 82).</p>	<p>Omissioni virgole; condensazione dei periodi e alterazione della loro struttura</p>
<p>“<i>Quanto alle donne usano sulla pudende l’ulurí, che è il più piccolo bikini del mondo. È un triangolino di paglia con tre centimetri di lato appeso ad un cordone che circonda il sedere e fermato da un cordino tra le natiche. Pur essendo così piccolo e non nascondendo proprio nulla, l’ulurí, al di là di qualunque dubbio, è un vestito. Senza ulurí le</i></p>	<p>“<i>Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinham nas partes um uluri que é o menor biquíni deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arroteia a bunda e atado a um rabichinho preso pelas nádegas. Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida,</i></p>	<p>Condensazione periodi e alterazione della struttura; omissione e aggiunta virgole; alterazione virgola in congiunzione “e”; alterazione due punti in virgola</p>

<p>indie si sentono molto imbarazzate e più che nude, esibite” (p. 62).</p>	<p>uma vestimenta. <i>Sem elas índias ficam vexadissimas, se sentem mais do que peladas: exibidas</i>” (p. 82).</p>	
<p>“<i>Per i galibi</i> il sogno è l’anima che esce dal corpo e <i>svolazza</i> intorno a far marachelle. In questo modo quel che succede nel <i>sogno</i>, succede davvero, <i>al punto che gli indios pretendono un risarcimento da chi</i>, in sogno, li ha maltrattati o offesi. E, a loro volta, si sdebitano col compagno che, sempre in sogno, hanno umiliato” (p. 133).</p>	<p>“<i>Para os índios Galibis</i>, o sonho é a alma da gente que sai do corpo andando <i>esvoaçante</i>, por aí, fazendo estripulias. Assim sendo, o que acontece <i>no sonho acontece</i> mesmo, <i>ainda que seja no mundo dos sonhos</i>. Tanto que eles pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos. E dão, espontaneamente, a recompensa devida se eles próprios, nos sonhos, andaram passando um companheiro por trás” (p. 168).</p>	<p>Omissione e aggiunte virgole; alterazione participio presente in presente indicativo frase aggiungendo frase coordinata; omissione periodi e condensazione</p>

Dai dati raccolti, oltre a quelli nella tabella in appendice (Appendice H), si osserva che nel T.T.2. così come nel T.T.1., avviene l’omissione di virgole che delimitano incisi, deittici, ripetizioni, ma allo stesso tempo se ne aggiungono altre non presenti nel testo fonte. Quanto ai periodi, in molti casi vengono eliminate frasi o condensate in altre contigue, portando anche ad alterazioni e inversioni del periodo come se si volesse rendere la lettura più fluida e diretta, “depurando” così il testo. Ciò porta a confermare di nuovo la tendenza della traduttrice a fare una traduzione più libera che porta però il T.T.2. ad allontanarsi da

quello fonte, anche a livello stilistico. Infatti il testo fonte, come si è detto in più occasioni, è caratterizzato da frasi brevi che creano una certa ritmicità al testo, la quale, in parte, si perde nel testo tradotto.

3.3.2.3. Omissioni e concentrazioni/condensazioni

Si è osservato che nel T.T.1. l'omissione sia una pratica ricorrente e sembra esserlo anche nel T.T.2.. Infatti, dopo un primo studio dei frammenti analizzati, si nota che molti elementi del testo fonte vengono spesso omessi o condensati, senza che questo possa essere giustificato per la diversità dei due sistemi linguistici. Tanto che si osserva una concentrazione dei paragrafi e delle descrizioni dovute all'omissione di parole dentro la frase, sopprimendo così elementi che sono necessari al testo e che, molte volte, non vengono compensati.

Nel T.T.2. si osserva, per lo più, omissioni di elementi quali incisi, soggetti o complementi di specificazione, che molte volte appaiono come eliminazioni minime, senza compromettere la narrazione e il testo. Altre volte invece, sono soppresse proposizioni, avverbi e aggettivi, che, per lo meno per quanto riguarda le descrizioni, modulano in modo consistente la narrazione e le sfumature descrittive delle varie parti, rendendo il T.T.2. certamente più conciso e diretto, e neutralizzando elementi di una realtà lontana da quella italiana. Ciononostante, in alcuni casi, si osserva che la traduttrice, sebbene ometta alcuni elementi o li condensi, cerca di compensare facendo delle aggiunte, che si vedrà essere un'altra tecnica frequentemente usata. Difatti, spesso sono aggiunti elementi che portano a specificazioni e/o spiegazioni, soprattutto quando il T.F.2. può non apparire così chiaro, o quando ci sono riferimenti ad aspetti che non appartengono alla cultura italiana (come per esempio, riferimenti alle realtà indigene o a referenze letterarie, sociali, politiche del sistema culturale brasiliano).

Vediamo ora un esempio pratico riguardante la descrizione etnografica di quando Pitum viene fatto "*miaçu*" del tuxaua Calibano, in cui si descrive il rituale:

Cercò di disvincolarsi dalla stretta degli uomini che lo tenevano fermo. Il tuxaua prese dunque il pene, tirò le palle, lo passò a un indio e con le mani libere, allacciò il nodo - il nodo della vergogna o bà - dicendo non so cosa in lingua galibi (p. 63).

Quis escapar mas não pôde, a garrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram. O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio pra segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó- o tal nóda vergonha - dizendo não sei o que em língua Galibi (p. 84).

Già nella prima frase si osserva l'omissione di una proposizione subordinata che viene concisa e modulata: "*agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram*", riducendola a "*dalla stretta degli uomini che lo tenevano stretto*", portando così a rendere l'immagine meno dettagliata e molto più breve. Sempre in questo frammento, si nota un'omissione frequente, ossia quella di complementi di specificazione e degli incisi, quasi sempre avverbi o congiunzioni, che esprimono meglio la scena. In questo caso è eliminato il complemento specificativo "*o pau de Pitum*" e l'inciso avverbiale "*aí*".

Questi procedimenti traduttivi si possono osservare anche in alcuni paragrafi successivi, laddove si continua a narrare il rituale al quale è stato sottoposto Pitum:

E seppe dalla stessa Tivú, [...] che nella procellosa cerimonia del mattino lo avevano fatto miaçu del tuxaua Calibano, ossia guerriero e tirapiedi (p. 65).

Só então Pitum soube, pela mesma Tivi, [...] o que tinha acontecido. Aquele benzeiro índio foi pra fazê-lo miaçu do tuxaua Calibã. Quer dizer, soldado, pau-mandado dele (p. 86).

Come in altri casi, anche qui si nota una differenza a livello della cosiddetta "sostanza quantitativa". Tanto è vero che viene eliminata una proposizione subordinata ("*o que tinha acontecido*"), così anche due avverbi ("*só então*") e il soggetto della frase principale ("*Pitum soube*"). Pure nella frase successiva, si nota che la perifrasi verbale "*foi pra fazê-lo*" viene ridotta attraverso il verbo specifico "*fare*", apparendo molto più conciso e perdendo le sfumature implicite alla perifrasi. Ancora, nell'ultima frase appare l'omissione di un altro elemento, il complemento specificativo che corrisponde al pronome personale "*dele*", neutralizzando così la sua funzione di evidenziare con precisione e dare maggior enfasi.

Nei casi visti, si osserva che a queste omissioni non coincidono altrettante compensazioni. Inoltre, a fianco della tecnica dell'omissione, si accompagna il procedimento di contrazione data dal processo di specificazione di verbi, che, oltre a ridurre gli elementi della frase, allo stesso tempo ne neutralizzano degli altri. Questa tecnica consiste nel delimitare il campo semantico del verbo del testo fonte e sostituirlo con un sinonimo compatibile, ma ciò, spesso, porta a delle riduzioni. Questo lo si può vedere nel caso a seguire:

E, a loro volta, si sdebitano col compagno che, sempre in sogno, hanno umiliato (p. 133).

E dão, espontaneamente, a recompensa devida se eles próprios, nos sonhos, andaram passando um companheiro por trás (p. 168).

Anche qui è evidente che le omissioni debbano essere sostanziose vista la riduzione della frase nel T.T.2.. Ci sono due omissioni: una dell'avverbio "*espontaneamente*", che in un certo qual modo viene compensato da un altro elemento che, in realtà, appare molto più generale, "*a loro volta*"; e l'eliminazione della congiunzione ipotetica "*se*" e del sintagma nominale che la segue. Al di là di questo, ci sono delle specificazioni dei verbi in cui vengono usati dei sinonimi che vogliono esplicitare il significato del verbo del T.F.2., ma che portano anche a concentrazioni e neutralizzazioni. Il primo esempio è il predicato "*dão [...] a recompensa devida*" che diventa "*si sdebitano*"; mentre il secondo predicativo, "*andaram passando um companheiro por trás*", viene reso attraverso "*col compagno che [...] hanno umiliato*", neutralizzando il significato implicito della perifrasi, così anche generalizzando il modo di dire della lingua fonte (ingannare).

Vediamo questi esempi sintetizzati in tabella:

Tabella 18 - Omissioni e condensazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Parte omessa	Omissione parziale o totale; condensazione
“Cercò di disvincolarsi dalla stretta degli uomini che lo tenevano fermo”	“Quis escapar <i>mas não pode, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram</i> ” (p.	Verbi - periodi	Omissione parziale - condensazione

(p. 63).	84).		
<p>“Il tuxaua prese dunque il <i>pene</i>, tirò le palle, lo passò a un indio e con le mani libere, allacciò il nodo - il nodo della vergogna o bà - dicendo non so cosa in lingua galibi” (p. 63).</p>	<p>“O tuxaua pegou <i>de novo</i> o <i>pau de Pitum</i>, puxou a pelanca, deu a um indio <i>pra segurar e ai</i>, com as mãos livres, atou o nó - o tal nó da vergonha - dizendo não sei o que em língua Galibi” (p. 84).</p>	<p>Avverbio; Sintagma nominale-complemento specificativo; Sintagma verbale; Avverbio</p>	<p>Omissione totale; Omissione parziale; Omissione totale; Omissione totale</p>
<p>“E seppe dalla stessa Tivú, [...] che nella procellosa cerimonia del mattino lo avevano fatto miaçu del tuxaua Calibano, ossia guerriero e tirapiedi” (p. 65).</p>	<p>“<i>Só então Pitum</i> soube, pela mesma Tivi [...] <i>o que tinha acontecido</i>. Aquele benzeiro indio foi pra fazê-lo miaçu do tuxaua Calibã. Quer dizer, soldado, pau- mandado dele” (p. 86).</p>	<p>Avverbi; Soggetto; Verbo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Omissione totale - condensazione</p>
<p>“E, a loro volta, si sdebitano col compagno che, sempre in sogno, hanno umiliato” (p. 133).</p>	<p>“E dão, <i>espontaneamente</i>, a <i>recompensa devidase eles</i>; <i>próprios, nos sonhos, andaram passando um companheiro por trás</i>” (p. 168).</p>	<p>Avverbio; Sintagma nominale-sostantivo+aggettivo Periodo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Condensazione</p>

Da questa tabella e quella in appendice (Appendice I), si osserva che le omissioni avvengono un po' in tutti i livelli della frase (sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi). Dunque, si può dire che il procedimento traduttivo dell'omissione viene usato frequentemente dalla traduttrice e

in molti casi, le perdite non vengono compensate attraverso negoziazioni, perdendo così elementi e aspetti delle descrizioni.

3.3.2.4. Specificazioni e generalizzazioni

Per quanto riguarda le specificazioni, si osservano anche nel T.T.2., usate allo stesso modo che nel T.T.1.. Pure nel T.T.2., le specificazioni sono applicate soprattutto a livello verbale, mentre a quello nominale, si usa in particolar modo la specificazione fatta attraverso le note a piè di pagina per chiarire i termini e i sensi nascosti del testo.

Vediamo il primo esempio in cui appaiono espliciti i seguenti procedimenti traduttivi:

Durante la cerimonia delle debuttanti, in cui vengono presentate le ragazze menstruate per la prima volta, danno prove concrete del loro stoicismo. Le novelline, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire, lavate, dipinte e adornate per prepararsi a una tortura atroce. Sdraiate al centro del cerchio formato da tutte le donne, gli sono collocate sul ventre delle piccole ceste a forma di pesce, fatte di liane intrecciate a setaccio, con dei calabroni in ogni buco (p. 38).

Numa cerimônia de debutantes com que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. As noviças, estas, depois de meses de reclusão numa choça, são retiradas, lavadas, pintadas e adornadas para receberem a tortura atroz. Postas no meio de uma roda movente formada por todas as donas da maloca, recebem sobre o ventre uma esteirinha em forma de peixe, feita de talas trançadas como peneira, com um marimbondo dos mais doídos em cada loca (p. 51).

In questo frammento si trovano molte specificazioni a livello verbale. Nella subordinata relativa, viene usato un verbo più specifico ed esplicito: “*in cui vengono presentate le ragazze*” che nel T.F.2. appariva invece come “*com que inauguram as moças*”. I due verbi comunque presentano sfumature diverse: quello del testo fonte è più

legato al campo semantico del culto e della cerimonia, mentre quello usato nel T.T.2. denota maggiormente il fatto che queste donne vengano “mostrate” agli altri, perdendo quindi la particolarità del verbo del T.F.2..

Altro esempio, presente in questa descrizione, è il verbo del T.F.2., “*são retiradas*”, che viene reso nel T.T.2. con la specificazione del verbo “uscire”, unito all’uso della perifrasi “*vengono fatte uscire*”, che enfatizza maggiormente l’azione passiva subita dalle ragazze che accettano il rituale senza opporsi. Subito dopo si vede un altro esempio di specificazione del verbo, “*receberem*” reso con “*prepararsi*”, laddove entrambi i termini denotano il significato implicito di essere pronti ad accettare, per propria volontà o no, qualcosa di difficile o spiacevole. Anche se il termine nel T.T.2. si dimostri adeguato al significato di quello del T.F.2., questa scelta lessicale e traduttiva, come le altre descritte, manifestano la tendenza della traduttrice ad appropriarsi del testo, scegliendo sinonimi invece che il corrispondente nella propria lingua.

Lo stesso si può dire negli altri due casi di specificazione verbale presenti in questo paragrafo: l’uso di “*sdraiate*” invece di “*postas*”, che porta a rendere molto più descrittiva e precisa la scena; così anche il secondo caso, in cui il verbo “*sono collocate*” corrisponde a “*recebem*”.

Invece a livello nominale, si osservano alterazioni riguardanti l’uso degli articoli e del numero. Nella prima frase del T.F.2., il sintagma nominale contraddistinto dall’uso di indeterminativi, viene alterato e reso più specifico attraverso gli articoli determinativi. Infatti si può vedere: “*numa cerimônia de debutantes*” è tradotto come “*durante la cerimonia delle debuttanti*”.

Poi, però, nelle parti a seguire, avvengono due generalizzazioni a livello grammaticale e che saranno poi analizzate a livello microstrutturale. Il primo caso mostra la trasformazione del sintagma nominale preceduto da articolo determinativo, in uno con articolo indeterminativo: “*para receberem a tortura atroz*” diventa “*per prepararsi a una tortura atroce*”. Nel secondo caso, invece, cambia il numero, trasformato al plurale, cambiando così anche la descrizione della scena. Tanto è vero che il sintagma del T.F.2., “*recebem sobre o ventreuma esteirinha*”, in cui si dice che è “solo una cesta”, al contrario di ciò che è riportato nel T.T.2., “*sono collocate sul ventre delle piccole ceste*”. Lo stesso avviene poco più avanti, quando si dice nel T.F.2. che in questa cesta c’è “*um marimondo*” e non “*dei calabroni*”. Queste alterazioni cambiano anche il significato della descrizione.

Vediamo quindi gli esempi schematizzati in tabella:

Tabella 19 - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Specificazione	Generalizzazione
“Vengono presentate le ragazze” (p. 38).	“ <i>Inauguram as moças</i> ” (p. 51).	X (verbo)	
“Danno prove concrete” (p. 38).	“ <i>Dão provas provadas</i> ” (p. 51).	X (sostantivo)	
“Le novelline, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire” (p. 38).	“ <i>As noviças, estas, depois de meses de reclusão numa choça, são retiradas</i> ” (p. 51).	X (verbo)	
“Per prepararsi a una tortura atroce” (p. 38).	“ <i>Para receberem a tortura atroz</i> ” (p. 51).	X (verbo)	
“Sdraiate al centro del cerchio” (p. 38).	“ <i>Postas no meio de uma roda</i> ” (p. 51).	X (verbo e sostantivo)	
“Gli sono collocate sul ventre” (p. 38).	“ <i>Recebem sobre o ventre</i> ” (p. 51).	X (verbo)	
“Con dei calabroni” (p. 38).	“ <i>Com um marimbondo</i> ” (p. 51).	X (sostantivo)	

In realtà, anche se avvengono delle generalizzazioni attraverso il cambio di numero dei sostantivi e dei loro articoli, il procedimento della generalizzazione non viene poi così tanto usato nel T.T.2.. Infatti, osservando la tabella in appendice (Appendice L), la quale contempla i casi presenti anche nelle altre descrizioni etnografiche, mostra un solo caso di generalizzazione riguardante un sostantivo. Quindi, si può dire che, diversamente dal T.T.1., nel T.T.2. si tende maggiormente alla tecnica della specificazione applicata a verbi e sostantivi (si è registrato un solo caso riguardante un aggettivo e un avverbio).

Pertanto, considerando il fatto che la tecnica di apportare specificazioni semantiche denota l'appropriazione del testo straniero, si può dire che la traduttrice, in più occasioni, distacchi maggiormente il suo stile e il suo linguaggio, omettendo quello dell'Autore.

3.3.2.5. Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni

Per quanto riguarda le espansioni ed esplicitazioni nel T.T.2., queste appaiono come una tecnica usata frequentemente, probabilmente per rendere più chiaro il testo, così anche spiegare i sensi nascosti e le referenze, che, come si è detto, in *Utopia selvaggia*, appaiono consistenti. Tanto è vero che il T.T.2. è ricco di note a piè di pagina.

Ma, passando alle espansioni propriamente dette, si nota che avvengono soprattutto attraverso aggiunte di aggettivi e avverbi, i quali danno maggior enfasi. Mentre vengono fatte esplicitazioni di soggetti e di pronomi diretti/indiretti.

Passiamo all'analisi di alcuni frammenti del T.T.2.:

Tutti qui prendono il caapi per avere dei sogni che insegnino qualcosa. I bambini imparano, sognando, ad andare a caccia e ad affrontare le insidie della foresta. Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che correranno (p. 134).

Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são treinamentos e ensinamentos. Assim, os meninos aprendem a caçar e andar no mato. Assim, os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que pode suceder (p. 168).

Nella prima frase si nota subito una condensazione (“*insegnino qualcosa*”, laddove nel T.F.2. era scritto “*são treinamentos e ensinamentos*”), che però, a livello quantitativo, viene compensata nella frase successiva. Infatti, viene fatta un'aggiunta a livello verbale, il gerundio “*sognando*” che, oltre a introdurre un'azione contemporanea, appare anche con valore modale.

Interessanti sono le perifrasi verbali nel T.T.2.. Il verbo “*a caçar*” viene reso dalla perifrasi verbale “*andare a caccia*”; mentre “*andar no mato*” diventa “*affrontare le insidie della foresta*”, laddove viene modulato il verbo con uno più specifico, seguito da un sintagma nominale in cui appare un'aggiunta “*le insidie*”, dando così

informazioni in più al testo. Anche nella frase successiva viene fatta un'ulteriore esplicitazione attraverso una nuova perifrasi, “*sempre attraverso il sogno*” rimarcando e rendendo più chiaro la forma con cui gli indios “imparano attraverso i sogni”. Queste esplicitazioni fatte sembrano voler sostituire e compensare l'avverbio modale “*assim*” che viene ripetuto due volte nel T.F.2., ma eliminato nel T.T.2.. In questo modo, si perde la figura retorica presente nel T.F.2., ossia l'anafora, in favore del testo tradotto più esplicito e chiaro al lettore straniero.

Si osserva poi, che l'ultima frase viene fortemente condensata, anche se vengono fatte delle aggiunte. Tanto è vero che nel T.T.2. viene aggiunto un complemento di modo, “*in anticipo*”, che dà un valore in più alla frase, rimarcando il fatto che con i sogni, gli indios hanno delle premonizioni e visioni simili ad insegnamenti. Ma, a fianco a questa aggiunta, viene fatta un'altra omissione, il sintagma verbale “*do que está acontecendo*”.

Nell'esempio a seguire, si possono vedere ulteriori esplicitazioni e aggiunte:

Pur essendo così piccolo e non nascondendo proprio nulla, l'ulurí, al di là di qualunque dubbio, è un vestito. Senza ulurí le indie si sentono molto imbarazzate e più che nude, esibite. L'ulurí è un vestito anche e soprattutto perché nessun uomo lo tocca neanche con un dito (p. 62).

Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o ulurí é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, as índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas. O ulurí é roupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo naquele troço (p. 82).

Si osserva, sin dalla prima frase, l'aggiunta di un verbo, il gerundio “*essendo*” con valore concessivo, che comunque mantiene il valore della congiunzione concessiva del T.F.2., “*mesmo que*”. Viene anche aggiunto un ulteriore elemento alla frase, l'avverbio “*proprio*”, che enfatizza maggiormente il valore di “*nulla*”. Ciò viene fatto anche con l'inciso che segue nella frase, ossia viene aggiunta una locuzione avverbiale (“*al di là di qualunque dubbio*”), portando a modulare e intensificare il senso dell'elemento a cui si riferisce.

Nella proposizione successiva, viene fatta un'esplicitazione di un sostantivo, “*senza ulurí*”, volendo in questo modo rendere più esplicita

la descrizione fatta ed eliminare una possibile ambiguità della frase. Lo stesso viene fatto nell'ultima frase, in cui è reso esplicito il pronome diretto "lo", , si sottolinea poi il "valore" dell'ulurí attraverso l'aggiunta dell'avverbio "neanche", che accentua il significato della frase.

Si osservino i vari esempi analizzati nella tabella a seguire:

Tabella 20 - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Espansione/aggiunta	Esplicitazione
"Tutti qui prendono il caapi per avere dei sogni che insegnino qualcosa" (p. 134).	"Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são treinamentos e ensinamentos" (p. 168).	X (pronome indefinito; compensazione di una perdita)	
"I bambini imparano, sognando, ad andare a caccia e [...]" (p. 134).	"Assim, os meninos aprendem a caçar e [...]" (p. 168).	X (verbi)	
"[...] ad affrontare le insidie della foresta" (p. 134).	"[...] Andar no mato" (p. 168).		X (perifrasi esplicitiva)
"Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che correranno" (p. 134).	"Os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que pode acontecer" (p. 168).	X (sintagma nominale)	
"Pur essendo così piccolo e [...]" (p. 62).	"Mesmo tão minúsculo e [...]" (p. 82).	X (verbo)	
"[...] non nascondendo proprio nulla" (p. 62).	"[...] não escondendo nada" (p. 82).	X (avverbio)	

“Senza <i>uluri</i> ” (p. 62).	“Sem <i>ele</i> ” (p. 82).		X (pronomi personale soggetto)
--------------------------------	----------------------------	--	--------------------------------

Dunque, dai dati visti qui assieme ai quelli raccolti nell'analisi delle restanti descrizioni etnografiche (Appendice M), si osserva che le espansioni avvengono quasi in tutti i livelli: nominale, verbale, avverbiale, volendo in molti casi compensare le perdite. Vengono fatte anche esplicitazioni dei soggetti e di pronomi. Anche da questi esempi si osserva un'interferenza della traduttrice nella prospettiva della narrazione, dirigendo la traduzione al lettore affinché le realtà del contesto di partenza appaiano più chiare.

3.3.3. Le norme macrostrutturali del T.T.1. e del T.T.2.

Dopo l'analisi macrostrutturale dei due testi tradotti, fatta in modo parallelo, si può dire che le tecniche usate sono simili in entrambi i testi, come si può osservare dalla tabella riassuntiva:

Tabella 21 - Ricorrenze a livello macrostrutturale nei T.T.1. e T.T.2.

Aspetto macrostrutturale	T.T.1.	T.T.2.
Divisione in paragrafi	Condensazione	Condensazione
Punteggiatura	Omissione o aggiunta di virgole; alterazioni delle virgole in congiunzione coordinata “e”.	Omissione o aggiunta di virgole; alterazioni della punteggiatura
Periodi	Aggiunta di frasi coordinate; condensazione e omissione di periodi	Condensazione e omissione di periodi; alterazione struttura dei periodi
Omissione	A livello nominale, avverbiale, aggettivale (incisi e deittici)	A livello nominale, verbale, avverbiale (incisi e deittici)
Specificazione	Soprattutto verbi e sostantivi	Soprattutto verbi e sostantivi

Generalizzazione	Verbi e, in misura minore, sostantivi	/
Aggiunte	Soprattutto verbi, sostantivi e avverbi; in misura minore, congiunzioni	Verbi, sostantivi, avverbi
Esplicitazione	Soggetti o pronomi; perifrasi a livello nominale e verbale	Soggetti; perifrasi verbali o nominali
Sintagmi nominali	Omissione di sostantivi, aggettivi (qualificativi, possessivi, complementi di specificazione e di modo); incisi; Specificazioni (abbondanti); Generalizzazioni; Aggiunte	Omissione di sostantivi, aggettivi (qualificativi - participi con valore di aggettivo; aggettivi possessivi); soggetto; Specificazioni; Aggiunte
Sintagma verbale	Omissione con condensazione (in misura minore); Specificazioni abbondanti; Generalizzazioni (frequenti); Aggiunte	Omissione e condensazione (in misura minore) di perifrasi, gerundi, participi passati; Specificazioni; Aggiunte
Sintagmi avverbiali	Omissione di avverbi (deittici) e locuzioni avverbiali; Aggiunte	Omissione di incisi e deittici; Aggiunte
Sintagmi preposizionali	Omissione di preposizioni (in misura minore)	Omissione di preposizioni (in misura minore)

Come si è visto durante l'analisi della macrostruttura e dai dati riassunti nella suddetta tabella, si osserva in entrambi i testi tradotti una differenza numerica delle righe e, in forma minore, anche dei paragrafi,

dipeso dal procedimento di condensazione e di omissione. L'omissione appare una delle tecniche usate più frequentemente, sia per quanto riguarda la punteggiatura, sia a proposito dei periodi, in cui non solo sono omessi elementi di questi, ma anche vengono eliminate frasi intere. Tanto che, con le modulazioni (eliminazioni, aggiunte, modificazioni) della punteggiatura, si osservano alterazioni non solo dei periodi, ma anche del ritmo del testo fonte. Entrambi i testi fonte sono caratterizzati da periodi corti e scanditi da un uso cospicuo della punteggiatura, che porta a enumerazioni, oltre che a un ritmo dinamico. Questo, in molte occasioni, cambia nel testo tradotto. Inoltre, con le omissioni, a cui si lega la tecnica della generalizzazione, le descrizioni dei testi tradotti perdono molti dettagli e aspetti, perché rese più generali dovute pure al fatto che vengono "depurate" dai molti aspetti specifici della cultura di partenza, in favore di una migliore comprensione del testo da parte del lettore del sistema d'arrivo. Pertanto, attraverso l'omissione e la riduzione di elementi del testo, oltre che per mezzo della generalizzazione, i testi tradotti appaiono ridotti, così anche la materia trattata diventa più generale e meno specifica.

Ciononostante, si nota che la traduttrice tenta compensare le perdite attraverso aggiunte ed esplicitazioni, rese dall'introduzione di perifrasi, di elementi non presenti nel testo fonte (sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi o da note a piè di pagina), frequenti nel T.T.2..

Si denota quindi, la tendenza ad appropriarsi dei testi di partenza, adattandoli al contesto d'arrivo, affinché siano resi espliciti e riconoscibili aspetti sconosciuti al lettore italiano. Oltre ad avvicinare¹⁸⁹ il testo fonte al contesto straniero, si tende a rendere il testo di partenza più facile da capire, orientandolo dunque verso la cultura d'arrivo. Sebbene ciò, non mancano esempi in cui la traduttrice opti per lasciare termini stranianti nella lingua fonte o creare neologismi, seppure questi appaiono adattati al sistema d'arrivo, in particolare a livello grafico.

Si osserva che, in più occasioni, lo stile dell'Autore nei testi tradotti appare alterato in favore di quello della traduttrice. Ciò lo si nota per esempio, nella "libertà" di omettere o aggiungere virgole, ma anche

¹⁸⁹ La distinzione fra il principio che porta una traduzione ad avvicinare o allontanare il testo fonte dal lettore, si rifà alla teoria proposta da Schleiermacher nel suo testo "Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir" (In: HEIDERMAN, Werner *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia bilingue, vol. 1, Alemão/Português. Florianópolis: NUPLITT, 2010. 2ª. Ed., Trad. Margarete Von Mühlen Poll).

quando avvengono le specificazioni a livello verbale, con le quali si preferisce scegliere dei sinonimi invece che i corrispondenti nella lingua d'arrivo. Per di più, molte volte, la traduttrice interferisce nella prospettiva del testo fonte, aggiungendo elementi che non sono presenti in questo per portare a spiegazioni ed esplicitazioni.

Nonostante alcuni tentativi di lasciare evidente l'origine straniera dei testi tradotti, dimostrando la volontà di avvicinare il lettore al testo fonte, le traduzioni dei romanzi analizzati appaiono per lo più dirette verso il polo d'arrivo.

A partire da questi dati, si procederà all'analisi a livello microstrutturale dei due testi tradotti, in modo da poter confermare o meno le norme macrostrutturali viste in queste parte.

3.4. La microstruttura dei testi tradotti

3.4.1. La microstruttura del T.T.1.

3.4.1.1. I sintagmi

Per quanto riguarda i sintagmi nominali, si è notato che, in più occasioni, questi vengano modificati in numero, oltre che il loro articolo passa dal determinativo all'indeterminativo, o viceversa. L'alterare il numero dei sostantivi può portare, a seconda dei casi, ad una maggiore precisione o imprecisione, così anche a contraddire con ciò che è narrato nel testo fonte, modificando la diegesi.

Vediamo un primo esempio:

Sono scelte tra le bambine più belle per partecipare *alla cerimonia di iniziazione* dei giovani mairum dei clan più antichi e si appartano con loro. Diventano così mirisciorán e non possono in nessun caso prendere marito. *Dopo il rito*, sono le più belle, le più adornate perché la loro bellezza è motivo d'orgoglio per tutti i mairum (p. 83).

São escolhidas, entre as meninas mais bonitas, para participarem *das cerimônias de iniciação* dos jovens mairuns dos clãs antigos e se recluem com elas. São duas ou três para cada geração. Declaradas mirixorãs, não podem nunca tomar marido. *Quando terminam as cerimônias*, elas são

as mais bonitas, as mais enfeitadas, porque sua beleza é o orgulho de todos os mairuns (p. 111).

Qui si racconta delle *mirixorãse* si spiega chi sono queste donne e qual è il loro ruolo, descrivendo la scena come qualcosa di rituale. Ma, leggendo il testo tradotto, si ha come l'impressione che il fatto narrato sia qualcosa di specifico e puntuale, reso dalla modifica dei sintagmi dal plurale al singolare: “*alla cerimonia di iniziazione*” invece di “*das cerimônias de iniciação*”; oppure “*dopo il rito*” che corrisponde a, “*quando terminam as cerimônias*”, in cui avviene anche una condensazione del sintagma.

Si osserva un caso simile, poche righe più in basso: “*Anzi, capita spesso che una donna dia al marito un ornamento*” (p. 83), che corrisponde a: “*ao contrário, muitas dão ao marido uma faca ou um adorno*” (p. 111). Nel T.T.1., oltre che sostituire il soggetto “*muitas*” che si trova al plurale, nel singolare “*una donna*”, si ricorre anche all'esplicitazione del soggetto. Pertanto, nei casi osservati, si nota una tendenza a specificare.

Si osservano esempi simili in altre descrizioni analizzate, come si può vedere dalla tabella riassuntiva:

Tabella 22 - I sintagmi nominali nel T.T.1.: gli articoli e il numero

T.T.1.	T.F.1.	
“ <i>Un tatuaggio indelebile</i> ” (p. 38).	“ <i>Tatuagens indeléveis</i> ” (p. 59).	Dal plurale al singolare
“ <i>Cerimonia di iniziazione</i> ” (p. 83).	“ <i>Cerimônias de iniciação</i> ” (p. 111).	Dal plurale al singolare
“ <i>Dopo il rito</i> ” (p. 83).	“ <i>Quando terminam as cerimônias</i> ” (p. 111).	Dal plurale al singolare
“ <i>Anzi, capita spesso che una donna</i> ” (p. 83).	“ <i>Ao contrário, muitas</i> ” (p. 111).	Da plurale a singolare
“ <i>Prende con dita tremanti un cordone</i> ” (p. 312).	“ <i>Pega com os dedos trêmulos um dos cordões</i> ” (p. 368).	Omissione articolo determinativo; omissione relativo (cambio anche della diegesi)

Pertanto, si nota una tendenza a specificare alterando il numero (da plurale a singolare), senza però che si giustifichi questa scelta. Attraverso questa trasformazione, il testo tradotto appare più puntuale e circostanziato.

Sempre a livello nominale, si osserva l'eliminazione di aggettivi, in particolare dei possessivi, anche se si registra un caso in cui viene eliminato un aggettivo qualificativo.

Osserviamo il racconto sul ritrovamento del corpo di Alma, in cui è descritta la disperazione e il dolore delle donne indigene. In questa parte, nel T.T.1. vengono fatte delle alterazioni nei sintagmi nominali che rendono il fatto narrato molto più distaccato rispetto al T.F.1.. Per esempio, nella frase "*As mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos*" (p. 35), viene eliminato l'aggettivo possessivo "*próprios*", rendendola nel T.T.1. come, "*le donne indigene cominciarono a strapparsi i capelli*" (p. 15), con un effetto meno enfatico. Lo stesso viene fatto qualche riga più in basso: "*uma delas [...] passou a arranhar [...] a sua própria cara*" (p. 35), in cui sono usati insieme i due aggettivi possessivi dando una descrizione più enfaticizzata, che, invece, nel T.T.1. appare semplificata: "*una di queste, [...] prese a graffiarsi la faccia*" (p. 15). Con l'eliminazione dell'aggettivo possessivo, l'enunciato non appare così preciso, perdendo in parte anche la sfumatura della scena in sé in cui si voleva distaccare l'azione delle donne indigene che si dilacerano da sole, dovuto al grande dolore.

Questi esempi erano già stati visti durante l'analisi macrostrutturale (Tabella 14 - Omissione aggettivi possessivi nel T.T.1. e nel T.F.1.), ma, come si può osservare nella tabella a seguire, questa occorrenza appare in più parti delle descrizioni etnografiche analizzate:

Tabella 23 - I sintagmi nominali nel T.T.1.: gli aggettivi

T.T.1.	T.F.1.	Strategia	Effetto
" <i>Il lungo collo avvolto di paglia fine</i> " (p. 20).	" <i>Seu longo pescoço trançado de palha fina</i> " (p. 39).	Omissione aggettivo possessivo	Neutralizzazione
"[...] <i>l'impugnatura rallegrata da fili di piume rosse</i> " (p. 20).	"[...] <i>seu pulso alegrado com fios de plumas vermelhas</i> " (p. 39).	Omissione aggettivo possessivo	Neutralizzazione

“[...] appoggia le bocche rotonde” (p. 38).	“[...] encosta seus bocais circulares” (p. 60).	Omissione aggettivo possessivo	Neutralizzazione
“[...] poi appende al collo i due strumenti” (p. 90).	“[...] e dependura os dois instrumentos cerimoniais no seu próprio pescoço” (p. 120).	Omissione aggettivo possessivo e rafforzativo	Neutralizzazione
“Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e se lo appende al collo” (p. 312).	“Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e o pendura no seu próprio pescoço” (p. 368).	Omissione aggettivo possessivo e del rafforzativo	Neutralizzazione ma compensazione con esplicitazione pronomi combinati

Si osserva quindi che, in più occasioni, la traduttrice ometta l’aggettivo possessivo e/o il rafforzativo “*próprio*”. Solo si registra un caso in cui la traduttrice tenta compensare la perdita dell’effetto reso dall’aggettivo possessivo assieme al rafforzativo. Si tratta dell’ultimo caso mostrato in tabella:

Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e *se lo* appende *al collo* (p. 312).

Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e o pendura *no seu próprio pescoço* (p. 368).

Oltre ad osservare le molte omissioni, si deve qui distaccare la negoziazione fatta in seguito alla perdita dei due aggettivi, attraverso l’esplicitazione dei pronomi combinati. Sebbene questa strategia, leggendo questa parte, si percepisce la perdita di narratività del testo fonte.

Un altro esempio lo si osserva nel sottocapitolo “Anacã”. Bisogna dire che questa parte, in cui si racconta nel dettaglio il momento della morte di Anacã, appare molto descrittiva e ricca di particolari. Sono presenti molti deittici personali, spaziali e temporali

che contribuiscono a rendere la descrizione precisa. Ma queste referenze sono fortemente ridotte nel T.T.1. attraverso la loro omissione, portando il racconto ad alterarsi. Cosicché cambia la diegesi e lo stile, che diventa meno narrativo. L'eliminazione dell'aggettivo possessivo dal sintagma nominale tende a renderlo più generico. Per esempio:

Il tacape anch'esso ornato secondo il rituale da nappe di cotone, *il lungo collo* avvolto di paglia fine e *l'impugnatura* rallegrata da fili di piume rosse (p. 20).

O tacape de guerra, que está também adornado cerimonialmente com *seu saio* de borlas de algodão, *seu longo pescoço* trançado de palha fina e *seu pulso* alegrado com fios de plumas vermelhas (p. 39).

Oltre l'eliminazione di "*seu saio*" e degli aggettivi personali all'interno dei sintagmi nominali ("*seu lungo pescoço*", "*seu pulso*"), si osserva anche la sostituzione del sostantivo "*pulso*" con un altro termine più specifico, "*l'impugnatura*". Qui è evidente che l'eliminazione degli aggettivi possessivi porta alla perdita anche della ripetizione che offriva una maggiore ritmicità.

Come si è sottolineato precedentemente, nell'analisi delle descrizioni etnografiche si è osservato un solo caso in cui viene omesso un aggettivo qualificativo. Questi servono ad offrire maggiori particolari oltre che narratività alle descrizioni. Si osserva infatti, in una frase del sottocapitolo "Anacã": "a cara é pintada com o negro-azulado do jenipapo *verde*" (p. 39), laddove l'aggettivo "verde" viene omesso togliendo così un dettaglio alla descrizione, "la faccia è dipinta con il nero bluastro del *genipapo*" (p. 20).

In generale, nelle descrizioni sono importanti gli aggettivi perché servono a modulare la narrazione e renderla più dettagliata al lettore. Oltre a questi elementi, hanno una funzione importante anche gli avverbi, che dal punto di vista grammaticale servono ad alterare il significato degli elementi che accompagnano. Tanto che nel T.T.1. si osserva pure l'omissione di molti deittici spaziali e temporali rappresentati da avverbi, e questo è confermato anche dal fatto che, come si è visto nell'analisi della macrostruttura, la maggior parte degli incisi omessi erano esattamente quelli avverbiali. Infatti, nel sottocapitolo "Ñandeiara", si osservano frequenti casi di omissione di deittici di tipo spaziale e temporale. Per esempio, nel T.F.1. si legge:

“vai receber, agora, no rosto” (p. 59) che viene reso nel T.T.1. come “riceverà sul viso” (p. 37), portando all’eliminazione dell’avverbio “agora”. Oppure poche righe più in basso: “[...] olha para trás, para o aroe, que diz, então, o nome da criança” (p. 38), laddove nel T.T.1. si elimina “então” diventando semplicemente “si gira a guardare l’aroe che pronuncia il nome del bambino”. L’omissione dell’avverbio rende la scena descritta più generica e meno vicina da come invece appare nel T.F.1..

Un altro esempio interessante lo si osserva in “Manon”, in cui si narra la sepoltura di Anacã, descrivendo la scena nei minimi dettagli:

Allarga le braccia al massimo e lentamente le riavvicina, congiunge le mani piatte e le abbassa insieme affondandole nella terra molle della tomba. [...] Scopre così uno strato di fango molle. [...] Lavora con le mani, asporta con una ciotola (p. 90).

Estende *então* os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima *depois* lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa, *simultaneamente*, afundando-as na terra mole da cova. [...] Descobre assim *por debaixo*, uma camada de lama mole [...] Trabalha, *agora*, com as mãos retirando aquela lama *debaixo* [...] (p. 120).

Qui, oltre a osservare le molte omissioni, si nota l’eliminazione di avverbi che nel T.F.1. servono a scandire precisamente le varie azioni, ma anche a rendere la scena narrativa.

L’omissione di avverbi nei sintagmi che occorrono al lungo delle descrizioni etnografiche analizzate, si possono osservare nella tabella a seguire:

Tabella 24 - Gli avverbi nel T.T.1.

T.T.1	T.F.1.	Strategia	Effetto
“Dipingono con molta cura” (p. 20).	“ <i>Ai, agora</i> , pintam, cuidadosamente” (p. 39).	Omissione avverbi - deittici	Neutralizzazione - maggiore imprecisione

<p>“[...] accoccolato al <i>sua</i> fianco” (p. 20).</p>	<p>“[...] acororado <i>ali</i> ao lado” (p. 39).</p>	<p>Omissione avverbio - deittico</p>	<p>Compensazione attraverso aggettivo possessivo</p>
<p>“[...] l’aroe che pronuncia il nome del bambino” (p. 37).</p>	<p>“[...] o aroe, que diz, <i>então</i>, o nome da criança” (p. 59).</p>	<p>Omissione avverbio - inciso</p>	<p>Neutralizzazione</p>
<p>“Allarga le braccia al massimo e lentamente le riavvicina, congiunge le mani piatte e le abbassa insieme affondandole nella terra molle della tomba. [...] Scopre così uno strato di fango molle. [...] Lavora con le mani, asporta con una ciotola ” (p. 90).</p>	<p>“Estende <i>então</i> os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima <i>depois</i> lentamente, junta um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa, <i>simultaneamente</i>, afundando-as na terra mole da cova [...] Descobre assim <i>por debaixo</i>, uma camada de lama mole [...] Trabalha, <i>agora</i>, com as mãos retirando aquela lama <i>debaixo</i> [...]” (p. 120).</p>	<p>Omissione avverbi</p>	<p>Neutralizzazione - meno narrativa, meno ripetizioni</p>
<p>“Prendono le rastrelliere di denti di pesce pacú” (p. 92).</p>	<p>“<i>Ali</i>, tomam os escarificadores dentes de peixe-cachorro” (p. 121).</p>	<p>Omissione avverbio - deittico</p>	<p>Neutralizzazione</p>

<p>“Quando la rastrelliera scende sul corpo, al primo momento appaiono solo delle linee bianche, ma subito scuriscono e all'improvviso brillano di toni rossi e sgorgano sul viso, sui seni, sulle braccia” (p. 92).</p>	<p>“Quando o sarjador desce dilacerando, o que se vê primeiro são simples linhas brancas. Mas elas prontamente escurecem, <i>depois</i> brilham de repente em tons rubros e <i>afinal</i> jorram sangue pela cara, pelos peitos, pelos braços” (p. 121).</p>	<p>Omissione avverbi</p>	<p>Neutralizzazione</p>
--	--	--------------------------	-------------------------

Nonostante le omissioni e alterazioni osservate nei sintagmi nominali e in quelli avverbiali, bisogna dire che si registrano contemporaneamente delle aggiunte nel T.T.1. rese dall'esplicitazione dei pronomi. Infatti, si osserva che in più occasioni Daniela Ferioli espliciti i pronomi, aggettivi possessivi, rendendo così il testo meno ambiguo e quindi, diretto al lettore del contesto d'arrivo.

Interessanti da osservare sono due esempi in cui si esplicita l'aggettivo possessivo il quale non si trova nel T.F.1.:

“[...] tengono i *loro* bambini ben stretti” (p. 37).

“[...] se sentam com *os* filhos bem presos” (p. 59).

“Per determinare quanti e quali *loro* guerrieri abbiano diritto a cambiare il *loro* nome divenendo eroi di guerra” (p. 301).

“Para determinar quantos e que guerreiros têm direito a mudar o nome na qualidade de héroi de guerra” (p. 355).

Si osserva in questi due casi un tratto tipico della poetica della traduttrice, ossia l'aggiungere parti in più al testo tradotto senza che si possa legittimare la scelta traduttiva dovuto alla differenza fra le due lingue.

Si possono osservare casi simili nella tabella a seguire:

Tabella 25 - Esplicitazione di pronomi e aggettivi¹⁹⁰

T.T.1.	T.F.1.	
“ <i>Li</i> estrae uno a uno” (p. 20).	“Vai tirando um a um” (p. 39).	Esplicitazione pronome diretto
“[...] e i più belli <i>li</i> passa all’aroe” (p. 20).	“[...] e entregando ao aroe” (p. 39).	Esplicitazione pronome diretto
“ <i>Anacã</i> è trasportato nel patio delle danze” (p. 20).	“ <i>Ele</i> é levado para o patio de danças” (p. 39).	Esplicitazione soggetto
“I <i>loro</i> bambini” (p. 37).	“Com <i>os</i> filhos” (p. 59).	Esplicitazione aggettivo possessivo
“Prendono le rastrelliere di denti di pesce pacú e <i>se le</i> passano sul viso” (p. 92).	“Ali, tomam os escarificadores de dentes de peixe-cachorro, metidos em lascas triangulares de coité, e <i>ralam</i> pelo rosto” (p. 121).	Esplicitazione pronomi combinati
“Per determinare quanti e quali <i>loro</i> guerrieri abbiano diritto a cambiare il <i>loro</i> nome divenendo eroi di guerra” (p. 301).	“Para determinar quantos e que guerreiros têm direito a mudar o nome na qualidade de herói de guerra” (p. 355).	Esplicitazione aggettivo possessivo
“Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e <i>se lo</i> appende <i>al collo</i> ” (p. 312).	“Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e <i>o</i> pendura <i>no seu próprio pescoço</i> ” (p. 368).	Esplicitazione pronomi combinati

Attraverso i casi riportati a livello dei sintagmi nominali e avverbiali, si nota quindi una certa “imprecisione” nella traduzione,

¹⁹⁰ Nella tabella è stato inserito anche un unico caso in cui si è registrata l’esplicitazione del soggetto (il pronome personale soggetto viene sostituito con il nome proprio a cui si riferisce).

apparendo come il riflesso di una tendenza della poetica traduttiva di Daniela Ferioliche traduce il testo fonte attraverso scelte autonome. Per questo è interessante mostrare qui i casi registrati in cui avvengono modifiche vere e proprie del testo fonte, oltre che errori di traduzione. Si consideri la tabella a seguire:

Tabella 26 - Errori di traduzione e modulazioni nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
“[...] prese a graffiarsi <i>la faccia</i> con i denti aguzzi [...]” (p. 15).	“[...] passou a arranhar com a serrilha de dentes <i>a sua própria cara</i> [...]” (p. 35).	Alterazione dell'ordine della frase, avvicinando il complemento diretto al verbo, come se si volesse rendere più chiaro il testo
“ <i>gli orecchini alle orecchie; il tembetá nel foro del labbro inferiore; sulla fronte il diadema di piume gialle del giapú solare; al collo le collane di gusci di granchi</i> ” (p. 20).	“ <i>nas orelhas, os brincos; no furo do lábio inferior, o tembetá; na cabeça, o cocar amarelo de japu; no pescoço, colares de conchas de caramujo</i> ” (p. 39).	Alterazione dell'ordine della frase
“ <i>L'impugnatura rallegrata da fili di piume rosse</i> ” (p. 20).	“ <i>Seu pulso alegrado com fios de plumas vermelhas</i> ” (p. 39).	Sostituzione totale - errore
“Arrivano le donne che si siedono <i>di fianco all'aroe e tengono i loro bambini ben stretti fra le ginocchia</i> ” (p. 37).	“ <i>Vão chegando as mulheres que se sentam com os filhos bem presos entre as pernas ao lado do aroe</i> ” (p. 59).	Alterazione dell'ordine della frase come se si volesse lasciarla più chiara, anche con la divisione con una coordinata
“Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo <i>fa l'amore con una mirisciorán</i> ” (p. 83).	“ <i>Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna</i> ” (p. 111).	Alterazione in seguito a eufemismo del verbo

<p>“L’aroe guarda Jaguar negli occhi e questi capisceche deve farsi avanti. Il vecchio <i>scioglie il nodo che lega il sonaglio</i> al polso e se lo appende al collo” (p. 312).</p>	<p>“O aroe olha, então, dentro dos olhos de Jaguar e ele entende que tem de adiantar-se e se plantar, no meio da fila, de frente para o velho. Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, <i>desenrola a cordinha que o prendia ao pulso</i> e o pendura no seu próprio pescoço” (p. 368).</p>	<p>Omissione e alterazione che modifica la diegesi</p>
<p>"Si china davanti a Jaguar si libera dei calzoni e contemporaneamente tutti gli uomini si denudano. Ora sono nudi di fronte all’aroe, davanti a tutti” (p. 312).</p>	<p>"Inclina-se, então, em frente a Jaguar, <i>desabota o calção dele e o baixa, devagar, até os pés. Jaguar ajuda com o pé a acabar de tirar o calção</i>. Ao mesmo tempo, todos os homens se desnudam ali, tirando e atirando para trás os calções e se deixando ver pelados. Nus estão diante do aroe, diante de todos” (p. 368).</p>	<p>Alterazione con errore dei fatti narrati</p>

Dalla tabella si vede che, in più occasioni, la traduttrice altera l’ordine portando all’inversione dei sintagmi all’interno della frase, che non si giustificano vista la vicinanza delle due lingue, ma che invece appare maggiormente come la volontà di diminuire l’ambiguità o interferire nel testo tradotto. Si registra anche la sostituzione di “*pulso*” del T.F.1. per “*impugnatura*”, che appare come una scelta traduttiva libera dal testo di partenza.

Mentre, negli ultimi due casi riportati in tabella, si osservano alterazioni e omissioni che portano a errori e a modifiche della diegesi, in particolare l’ultimo esempio. Durante la cerimonia in cui Jaguar viene fatto tuxaua, non è lui stesso che si sveste, ma è l’aroe che lo fa.

Alla luce di questi esempi, si può dire che la traduzione non appare adeguata al testo fonte, rispondendo maggiormente a un criterio di accettabilità, perché, nonostante renda l’effetto del testo di partenza, appare in più occasioni “libera”.

3.4.1.2. I nomi propri e i toponimi¹⁹¹

Dall'analisi delle descrizioni etnografiche scelte, si osserva una tendenza a lasciare gli antroponimi e i toponimi nella forma di partenza, portando così ad un effetto straniante e facendo riconoscere l'origine straniera del testo tradotto. Ciò lo si nota dalla tabella riassuntiva a seguire:

Tabella 27 - I nomi propri e i toponimi nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Straniamento o addomesticamento	Strategia
Anacã (p. 20)	Anacã (p. 39)	Straniamento	Copia
Jaguar (p. 20)	Jaguar (p. 39)	Straniamento	Copia
Toí (p. 38)	Toí (p. 59)	Straniamento	Copia
Manitzá (p. 38)	Manitzá (p. 59)	Straniamento	Copia
Medà (p. 84)	Medá (p. 111)	Straniamento	Copia con adattamento della grafia
Xaepẽ (p. 301)	xaepês (p. 355)	Straniamento	Copia

Questo primo studio viene integrato da altri casi incontrati al lungo del romanzo, rendendo così più evidenti le strategie usate dalla traduttrice per tradurre gli antroponimi e i toponimi. Si osserva anche in questo livello una tendenza ad usare strategie miste.

Come evidenzia la tabella 27, i nomi propri dei vari personaggi del T.T.1., nella maggior parte dei casi, non sono tradotti e lasciati dunque, nella forma della lingua di partenza, mantenendo la stessa grafia e non adattandoli alla lingua italiana. Basti vedere i nomi dei vari personaggi che appaiono al lungo del romanzo: *Noronha*, il dottor

¹⁹¹ La descrizione di questo aspetto microstrutturale viene descritto analizzando casi trovati al lungo di tutto il romanzo e non solamente circoscritti alle descrizioni etnografiche. Lo stesso sarà fatto anche con il T.T.2..

Ramiro (mantenendo così anche l'apposizione), *Anacã*, *Avá*, *Isaías*, *Alma*, *Juca*, *Náru*, *Iacumá*, *Diaí*.

Tabella 28 - Antroponimi nel T.T.1.: copia

T.T.1.	T.F.1
Elias	Elias
Isaías	Isaías
José Jaguar de Oliveira	José Jaguar de Oliveira
Anacã	Anacã
Noronha	Noronha
Avá	Avá
Alma	Alma
Juca	Juca
Náru	Náru
Iacumá	Iacumá
Diaí	Diaí

Ma, altre volte sono modulati gli accenti grafici, senza però seguire di norma l'ortografia italiana, come si può vedere in “*Tuím*” (p. 39) che corrisponde a “*Tuim*” (p. 60); o in “*Emerí*” (p. 44) laddove nel T.F.1. è “*Emeri*”. Altri esempi simili sono: “*Aipa*” (T.T.1., p. 44) - “*Aipá*” (T.F.1., p. 68); “*Guaica*” (T.T.1., p. 44) - “*Guaicá*” (T.F.1., p. 68); “*Pinú*” (T.T.1., p. 78) - “*Pinu*” (T.F.1., p. 104), sebbene in questo caso venga posto l'accento grafico per indicare la pronuncia secondo le regole della lingua portoghese. Ci sono comunque casi in cui l'accento grafico è ritirato o posto secondo le norme ortografiche italiane, come nel caso di “*Uirá*” (p. 18) che nel T.F.1. appare come “*Uirá*” (p. 37); o tolto completamente, come in “*Maxi*” (T.T.1., p. 45) - “*Maxi*” (T.F.1., p. 69).

Tabella 29 - Antroponimi nel T.T.1.: copia con adattamento della grafia

T.T.1.	T.F.1.
Tuím	Tuim
Emerí	Emeri
Aipa	Aipá
Guaica	Guaicá
Pinú	Pinu
Uirá	Uirá
Maxi	Maxī

Altre volte ancora, anche se in misura minore, i nomi propri sono cambiati completamente. Si sono registrati questi due casi: “il maggior *Nonato dos Santos*” (p. 42), che nel T.F.1. è “o major *Nonato dos Anjos*” (p. 65); e “il vecchio *Giobbe*” (p. 153) corrispondente a “velho *Jô*” (p. 188), laddove il nome è adattato alla cultura d’arrivo.

Tabella 30 - Antroponimi nel T.T.1.: sostituzione

T.T.1.	T.F.1.
Nonato dos <i>Santos</i>	Nonato dos <i>Anjos</i>
Giobbe	Jô

I nomi propri che presentano il loro corrispondente in lingua italiana, non vengono tradotti, come nel caso di “*Elias*”, lasciato tale e quale nel T.T.1; e lo stesso vale anche per il nome del personaggio principale “*Isaiás*”, o nel caso di “*José Jaguar de Oliveira*” (p. 141). Però “*Lucio Costa*” (p. 100) appare adattato all’ortografia della lingua italiana, così anche nel caso di “*Geltrude*” (p. 198), scegliendo la forma italiana invece di quella in lingua fonte (“*Gertrudes*”, p. 236). La stessa tecnica viene adottata anche quando sono citati i nomi dei vari santi, traducendoli con le forme italiane: “*Matteo*, Atti, l’Apocalisse. E poi *Giovanni, i Corinti*” (p. 199).

Un altro esempio che offre informazioni anche riguardanti il registro del testo (aspetto che sarà analizzato in seguito), è il caso di “il mio *Tonino*” (p. 314) corrispondente a “*Antãozinho*” (p. 371). L’uso del diminutivo nel T.F.1. mostra una certa “intimità” nel momento in cui ci si riferisce a questo personaggio, cosicché la traduttrice sceglie di rendere questa familiarità attraverso l’uso dell’abbreviazione di “Antonio”, unito al suffisso del diminutivo *-ino*. Lo stesso viene fatto anche con “*Annina*” (p. 314), che nel T.F.1. appare come il diminutivo di Ana: “*Aninha*” (p. 371).

Tabella 31 - Antroponimi nel T.T.1.: traduzione

T.T.1.	T.F.1.
Lucio Costa	Lúcio Costa
Geltrude	Gertrudes
Tonino	Antãozinho
Annina	Aninha

Alla luce di questi dati, si nota che non c’è un’omogeneità nelle tecniche adottate che possa portare a delle spiegazioni sistematiche delle norme dominanti la traduzione dei nomi propri. Sta di fatto però, che la traduttrice tenda a lasciare i nomi più vicini alla lingua fonte, evidenziando l’origine straniera del testo.

Considerando invece i toponimi, si osservano strategie traduttive simili a quelle usate adottate per gli antroponimi.

Si osserva che nella maggior parte dei casi vengono lasciati nella forma del T.F.1., come per esempio: *Iparanã*, *Belém*, *Lagoa Negra*, *Bragança*, *Vizeu*, *Rio de Janeiro*, *Goiás*, *Naruai*, *Ibeporã*, *Pará*, *Estirão Pequeno*. Ci sono molti esempi come questi appena citati, dimostrando dunque, che anche i toponimi non vengono addomesticati.

Lo stesso viene fatto anche con molti toponimi che potrebbero essere tradotti, avendo il proprio corrispettivo in italiano, come nel caso di *Lagoa Negra* o di *Lagoa dos Mortos*. Solo nel caso di *Corredeira da Angustura* (p. 213), si sceglie di tradurlo: *Rapida di Angustura*.

Per tutti gli altri toponimi con la propria forma in lingua italiana, viene optato per la loro traduzione: *New York*, *Brasilia*, *San Paolo*, laddove si adatta la grafia alla lingua italiana.

Tabella 32 - Toponimi nel T.T.1.: traduzione

T.T.1.	T.F.1.
Rapida di Angustura	Corredeira da Angustura
New York	Nova Iorque
Brasilia	Brasília
San Paolo	São Paulo

Dunque, le strategie scelte nella traduzione di antroponimi e toponimi, denota una tendenza a privilegiare il criterio straniante a quello addomesticante.

3.4.1.3. I termini indigeni¹⁹²

Nel romanzo *Maira* appaiono molti termini nelle lingue indigene che vanno dal campo semantico della fauna e flora fino a quello etnografico. Si nota che molti di questi sono lasciati in lingua fonte; altri invece adattati graficamente alla lingua d'arrivo e quindi italianizzati; altri ancora, sono naturalizzati e sostituiti attraverso termini che non sono i loro corrispondenti ma che si avvicinano alle realtà del contesto d'arrivo, in modo che siano più chiari al lettore italiano.

Si partirà da alcuni esempi ricavati dalle descrizioni etnografiche studiate, riassunti nella tabella a seguire, per poi compararli con altri trovati al lungo del romanzo.

Tabella 33 - I termini indigeni nel T.T.1.

(Per quanto riguarda la “Definizione nel glossario”, la “X” vuol dire che è presente, mentre “/” significa che non appare la definizione in glossario).

T.T.1.	T.F.1.	Straniamento; addomesticamento;	Strategia	Definizione nel glossario

¹⁹² La descrizione di questo aspetto microstrutturale viene descritto analizzando casi trovati al lungo di tutto il romanzo e non solamente circoscritti alle descrizioni etnografiche. Lo stesso sarà fatto anche con il T.T.2..

		naturalizzazione		
“Di croco rosso” (p. 20).	“De urucum-vermelho” (p. 39).	Naturalizzazione	Sostituzione con elemento del contesto d’arrivo	/
“Genipapo” (p. 20).	“Jenipapo verde” (p. 39).	Addomesticamento (trasformazione e adattamento della “j” in “g” avvicinando alla grafia italiana) + creazione	Copia con adattamento grafia - creazione	/
Aroe (p. 20).	Aroe (p. 39).	Straniamento	Copia	X
Tembetá (p. 20).	Tembetá (p. 39).	Straniamento	Copia	X
Giapú (p. 20).	Japu (p. 39).	Addomesticamento (trasformazione e adattamento della “j” in “g” avvicinando alla grafia italiana) + creazione	Copia con adattamento grafia - creazione	X
Tacape (p. 20).	Tacape (p. 39).	Straniamento	Copia	X
Pipe (p. 38).	Frutas-cachimbo (p. 59).	Addomesticamento/Neutralizzazione	Traduzione con termine più generico	/
Mirisciorán (p. 83).	Mirixorãs (p. 111).	Addomesticamento (trasformazione della grafia) + creazione	Copia con adattamento grafia - creazione	X

Sonaglio (p. 90).	Maracá (p. 120).	Addomesticamento	Traduzione con termine più generico	/
Flauto (p. 92).	Maracá (p. 121).			
Baito (p. 92).	Baíto (p. 121).	Addomesticamento (adattamento della grafia)	Copia con adattamento grafia - creazione	X
Pacú (p. 92).	Peixe-cachorro (p. 121).	Straniamento	Traduzione con termine preciso	X
Borduna (p. 301).	Borduna (p. 355).	Straniamento	Copia	/
/ (p. 312).	Buriti (p. 368).	Neutralizzazione	Omissione	/
/ (p. 312).	Maracazinho (p. 368).	Neutralizzazione	Omissione	/

Innanzitutto bisogna dire che molti termini sono stati lasciati nella lingua di partenza, - laddove alcuni sono poi spiegati nel glossario - , trattandosi in particolare di termini che si riferiscono soprattutto alle culture indigene, come per esempio: *aroe*, *avaeté*, *tembetá*, *tacape*, *borduna*, *bá*. Ma, a fianco a questi, si trovano anche quelli appartenenti all'area semantica della fauna, che attualmente fanno parte della lingua portoghese, come è il caso di *ararauana*, *araponga*, *quati*, *araçari*. Si nota che questi mantengono la grafia della lingua portoghese e non vengono in niente alterati, portando così a uno straniamento del testo.

Curioso è l'esempio del termine "*avaeté*": alcune volte, viene lasciato tale e quale, altre è eliminato, o ancora, è reso come, "*persona importante*" (p. 28). Quest'ultima scelta può essere spiegata dal fatto che *été* è un suffisso della lingua *tupi-guarani*, che viene usato in diversi termini, come è il caso di "*avaété*", per rafforzare l'idea che è qualcosa di vero.

Tabella 34 - Termine *avaeté* nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
--------	--------	-----------

Avaeté	Avaeté	Copia
/	Avaeté	Omissione
“Persona importante”	Avaeté	Esplicitazione - perifrasi

Molti degli altri termini lasciati nella lingua di partenza, si possono trovare spiegati nel glossario, meno che “*borduna*”, che mantiene così il suo carattere straniante.

Altri termini indigeni vengono invece italianizzati, avvicinandoli così alla lingua e cultura d’arrivo, portando però a dei neologismi. Per esempio, “*genipapo*”, parola che non esiste nella lingua italiana e che corrisponde a “*jenipapo*” del T.F.1.. Viene cambiata la consonante iniziale per riprodurre così la pronuncia nella lingua fonte ma secondo la fonologia della lingua italiana. Lo stesso vale per la parola “*giapú*”, altra parola inesistente in italiano, che corrisponde a “*japu*”, a cui non solo viene sostituita la “j” con la “g”, ma anche si aggiunge l’accento grafico per indicare la sillaba tonica, secondo le regole della lingua portoghese. Il termine “*pacu*” viene modificato nel T.T.1. con l’aggiunta dell’accento grafico (“*pacú*”), mentre, altre volte, viene esplicitato attraverso l’aggiunta del sostantivo “*pesce pacú*”. Un ultimo esempio è la parola “*mirisciorán*” che coincide a “*mirixorã*” del T.F.1., laddove i fonemi sono adattati a quelli della lingua italiana: “scio” riproduce il fonema “xo”, così “rán” vuole corrispondere al suono finale contraddistinto dalla nasalità.

Si osserva nei termini appena analizzati che la grafia viene adattata a quella della lingua italiana, in questo modo naturalizzandoli, ma, allo stesso tempo, è mantenuto il loro effetto straniante dato che non esistono nella lingua d’arrivo. Questi sono esempi di neologismi che portano alla presenza di parole creative.

Nel glossario del T.T.1., appaiono molti dei termini indigeni nella loro forma straniante, seppur già adattati alla grafia e fonologia italiana, come è il caso di “*agnangás*” (il corrispondente di “*anhangás*”), “*baito*”, “*giapú*”, “*jacuí*”, “*javarí*”, “*pacú*”, “*sucurí*”, “*ulurí*” (vedi tabella 5).

Si osservano altri casi in cui una stessa parola viene tradotta secondo strategie diverse. È il caso di “*cauim*”¹⁹³, che, alle volte, si

¹⁹³ “*Cauim* (au-ím). [Do tupi = ‘bebida fermentada’]. **S.m.** Bras. Espécie de bebida preparada com a mandioca cozida e fermentada. [Preparavam-na

trova nella lingua fonte, altre volte è reso come “*acquardente*” (p. 18), neologismo di “*aguardente*”, che però non si trova nella parte corrispondente del T.F.1.; oppure, come “*castagna caju*” (p. 37), laddove nel T.F.1. si trova come “*cauim de caju*” (p. 58).

Tabella 35 - Termine *cauim* nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
“Beveranda alcolica che si ottiene dal succo di cajú mescolato a farina di manioca e fermentato”.	Cauim	Definizione in glossario
Cauim	Cauim	Copia
Acquardente	Cauim	Sostituzione + creazione
Castagna caju	Cauim de caju	Sostituzione + copia

Lo stesso viene fatto con la parola “*maracã*”, resa nel T.T.1. con termini più generici “*sonaglio*”, “*sonaglio maracã*” o “*flauto*”.

Tabella 36 - Termine *maracã* nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
Sonaglio	Maracã	Traduzione con termine più generico
Sonaglio maracã	Maracã	Copia con esplicitazione
Flauto	Maracã	Traduzione con termine più generico

Procedimento simile viene applicato anche al termine “*javari*” che alle volte è tradotto nel T.T.1. come “*coltello*” (p. 36), “*giavellotto*” (p. 207) o lasciato nella forma di partenza “*javari*” (p. 215), mentre, altre volte ancora, viene modificata la grafia “*javari*”.

primitivamente os indigenas com caju ou com outras frutas, ou, ainda, com milho e mandioca mastigados.]] (AURELIO, 1999, p. 432).

Tabella 37 - Termine *javari* nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
Lotta sportiva che consiste nel lanciare contro l'avversario delle frecce leggere con la punta protetta da cotone.	Javari	Definizione in glossario
Javari	Javari	Copia
Javari	Javari	Copia con adattamento della grafia
Coltello/Giavellotto	Javari	Traduzione con termine generico

Inoltre, altri termini vengono modificati, ossia alterati con un termine adattato alla cultura d'arrivo, che non è il suo corrispondente. Un esempio è il caso relativo all' "*urucum-vermelho*", precedentemente analizzato. Questa è una pianta tipica del contesto d'arrivo, resa nel T.T.1. con un termine che corrisponde ad una pianta diversa ma presente nel contesto italiano, ossia "*croco*". In questo modo si adatta il termine straniero naturalizzandolo. Bisogna dire che l'*urucun* è una pianta dell'Amazzonia da cui, dalle sue foglie, è ricavata una polvere rossa. Daniela Ferioli la traduce come "*croco*", che è un fiore dell'area mediterranea da cui si estrae lo zafferano, polvere dal colore vicino al rosso. Cosicché il termine viene addomesticato conforme la cultura d'arrivo, ma cercando di trovare un elemento a cui la parola si riferisce, vicino a quello del testo fonte.

Questo procedimento lo si vede anche nel caso del termine "*mutum*", trattandosi di un uccello tipico della regione di Minas Gerais. Nel T.T.1. viene tradotto come "*gallo nero*", termine assai più generico e che si allontana dalla realtà descritta nel T.F.1., sebbene l'apparenza esterna del *mutum* sia simile. Un altro esempio è il termine "*serpente*" che appare più volte nel T.T.1. e che corrisponde a termini diversi nel T.F.1.: "*cascavel*" reso come "*serpente a sonagli*", "*jibóia*" e "*cutia*" sostituiti con la forma più generale, "*serpente*". Bisogna anche specificare che il "*cutia*" non è un rettile ma un mammifero tipico del Brasile, corrispondendo quindi ad un errore traduttivo.

Tabella 38 - Termine “serpente” nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
Serpente a sonagli	Cascavel	Traduzione con specificazione
Serpente	Jibóia	Traduzione con termine più generico
Serpente	Cutia	Traduzione - Errore

Dagli esempi visti e analizzati, si nota una eterogeneità delle strategie traduttive, che portano sia a straniare sia ad addomesticare. Molti dei termini indigeni sono lasciati nella forma di partenza, altri vengono copiati ma adattati in grafia e fonetica, portando in alcuni casi alla creazione di parole le quali vogliono riprodurre la fonetica della lingua fonte ma adattandosi alla lingua italiana. Altre volte ancora sono naturalizzati e neutralizzate marche culturali specifiche.

3.4.1.4. L’alterazione del lessico¹⁹⁴

Sono ricorrenti al lungo del testo i sostantivi alterati, così anche, seppure in misura minore, aggettivi e avverbi. L’uso del diminutivo è molto frequente nella lingua parlata del portoghese denotando una certa affettività, o, come appare in certe occasioni del testo, si sottende una certa ironia.

La traduttrice, in alcuni casi, cerca di riprodurre i diminutivi o gli accrescitivi, ma non sempre lo fa, considerando il fatto che nella lingua italiana non si ricorra così tanto all’alterazione del lessico.

Dunque, si osserva che, alle volte, nel T.T.1. i termini alterati appaiono alla forma base, essendo così modificati rispetto il T.F.1.. Per esempio, “*maracazinho*” appare semplicemente come “*maracá*” (p. 19; p. 93), la “*cordinha*” diventa “*il nodo*” (p. 312). Queste differenze fra il T.T.1. e il T.F.1., in questi casi, non alterano grosso modo il tono della descrizione, ma in altri contesti sì. Come quando si narra il rituale della cerimonia per l’addio al tuxaua Anacã, la descrizione viene fatta da una

¹⁹⁴ La descrizione di questo aspetto microstrutturale viene descritto analizzando casi trovati al lungo di tutto il romanzo e non solamente circoscritti alle descrizioni etnografiche. Lo stesso sarà fatto anche con il T.T.2..

prospettiva molto vicina e affettiva, e questo viene reso dai diminutivi, come in questa frase:

“Os *ossinhos* das vértebras, as costelas, os ossos redondos dos pés e das mãos e as *falanginhas* dos dedos” (p. 121).

Questa parte nel T.T.1. viene resa senza i diminutivi, oltre che si osserva l’omissione di elementi che contribuivano a creare la descrizione più dettagliata. Infatti si legge:

“Le ossa dei piedi e delle mani, le falangi delle dita” (p. 92).

È evidente la perdita del tono che sta alla base della descrizione senza la resa dei diminutivi, oltre che le perdite derivate dagli elementi eliminati.

Lo stesso si nota quando si racconta della morte della piccola Cori e il rituale della sua sepoltura¹⁹⁵. La descrizione è caratterizzata da un tono di tristezza e da sfumature di affetto e tenerezza verso la piccola bambina indigena, reso effettivamente dall’uso dei diminutivi. Ma ciò si perde nel T.T.1., come si nota nel frammento che segue, il quale narra questo momento.

Il villaggio ora è in silenzio. Nessuno piange. Cori è sdraiata su una amaca nuova di cotone, tutta *dipinta* di croco con tanti fiori attorno. Più lontano gli uomini stanno aprendo due fosse collegate da un tunnel. Laggiù *nello spazio* scuro nel senso della terra, isolata da tutto, dormirà Cori nella sua amaca sostenuta da due forcelle, circondata *dalle sue piccole cose* (p. 305).

A aldeia agora está silenciosa. Já ninguém chora. Cori está deitada numa rede nova de algodão, toda *pintadinha* de urucum com muitas flores ao redor. Longe se ouve os homens que cavam dois buracos

¹⁹⁵ Questa descrizione non fa parte di quelle scelte e analizzate durante lo studio descrittivo. Ma appare interessante dal punto di vista dei diminutivi e per questo, viene qui studiata.

fundos e abrem entre eles um túnel. Lá no *espaçozinho* escuro no seio da terra, isolada de tudo, dormirá Cori, em sua rede armada em duas forquilhas com as suas *coisinhas* ao redor (p. 359).

Infatti, nei casi di “*pintadinha*” e di “*espaçozinho*”, si osserva che questi vengono neutralizzati nel T.T.1., perdendo il tono di affettività verso la piccola.

Dovute a queste modifiche, si ha una neutralizzazione dell’effetto e del tono del T.F.1. che si perde nel testo tradotto.

Si possono vedere i diversi casi studiati, schematizzati nella tabella a seguire, nella quale sono registrati degli altri visti durante l’analisi descrittiva¹⁹⁶.

Tabella 39 - L’alterazione del lessico nel T.T.1.: neutralizzazione

T.T.1.	T.F.1.
“Maracá dell’aroe” (p. 19).	“ <i>Maracazinho</i> do aroe” (p. 38).
“Farina <i>gialla</i> ” (p. 37).	“Farinha -d’água <i>amarelinha</i> ” (p. 58).
“Taciturno” (p. 39).	“Caladão” (p. 60).
“Cammina <i>solo</i> ” (p. 91).	“Anda <i>sozinho</i> ” (p. 120).
“Scioglie il <i>nodo</i> ” (p. 312).	“Desenrola a <i>cordinha</i> ” (p. 368).
“Le <i>ossa</i> dei piedi e delle mani, le <i>falangi</i> delle dita” (p. 92).	“Os <i>ossinhos</i> das vértebras, as costelas, os ossos redondos dos pés e das mãos e as <i>falanginhas</i> dos dedos” (p. 121).
“Cori è sdraiata su una amaca nuova di cotone, tutta <i>dipinta</i> [...]” (p. 305).	“Cori está deitada numa rede nova de algodão toda <i>pintadinha</i> [...]” (p. 359).
“Laggiù nello <i>spazio</i> scuro [...]” (p. 305).	“Lá no <i>espaçozinho</i> escuro [...]” (p. 359).

¹⁹⁶ Nella tabella 39 viene riportato anche il caso di “*anda sozinho*”, nonostante questo sia un caso particolare, visto che *sozinho* etimologicamente è un diminutivo ma oggi è considerato un termine di grado zero.

“È il marito che rimane nell’amaca a lamentarsi e mangia solo <i>cibi leggeri</i> ” (p. 187).	“É o marido, que fica numa rede comendo <i>uma comidinha leve</i> por lungo tempo” (p. 226).
/ (omissione) (p. 312).	“Aí o aroe pára de vibrar o <i>maracazinho</i> ” (p. 368).
“Con il suo flauto” (p. 311).	“Com seu chocalho zunindo <i>baixinho</i> ” (p. 367).
“Lega il <i>sonaglio</i> al polso” (p. 312).	“Pára de vibrar o <i>maracazinho</i> ” (p. 368).
“La stuoia con i cordoni e reggendola sulle mani aperte” (p. 312).	“A <i>esteirinha verde</i> dos cordões e, com ela na mão espalmada” (p. 368).

Altre volte però, la traduttrice mantiene le sfumature dei termini alterati, attraverso l’uso dei suffissi corrispondenti in lingua italiana o per mezzo di aggettivi. Sempre nel frammento relativo alla sepoltura della piccola Cori, si osserva che “*coisinhas*” viene reso attraverso l’uso dell’aggettivo “piccolo”: “*le sue piccole cose*”. Oppure, altri casi trovati al lungo del testo sono: “*vicini vicini*” (p. 19), che corrisponde a “*juntinhos*” (p. 38), riproducendo il tono affettivo attraverso la ripetizione. O nel caso di “*tangazinha*”, questo viene reso grazie all’uso dell’aggettivo nel grado superlativo, “*una piccolissima tanga*” (p. 184). Lo stesso è fatto con “*esteirinha*” che diventa “*piccola stuoia*” (p. 312). La stessa strategia viene usata anche nei casi degli accrescitivi: “*arranhões*” (p. 35) reso come “*grafi profondi*” (p. 15), quindi, sempre per mezzo di un aggettivo.

Infine, si trovano i diminutivi resi attraverso i suffissi corrispondenti: “*panchetto*” (p. 18) corrispondente a “*banquinho*” (p. 37); “*pedini [...] testine*” (p. 36) al posto di “*pezinhos [...] cabecinhas*” (p. 58).

Tabella 40 - L’alterazione del lessico nel T.T.1.: compensazione

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
“[...] nella sua amaca sostenuta da due forcelle, circondata <i>dalle sue piccole cose</i> ” (p. 305).	“[...] em sua rede armada em duas forquilhas com as suas <i>coisinhas</i> ao redor” (p. 359).	Aggiunta: aggettivo “piccolo”

“ <i>Vicini vicini</i> ” (p. 19).	“ <i>Juntinhos</i> ” (p. 38).	Aggiunta: ripetizione
“ <i>Una piccolissima tanga</i> ” (p. 184).	“ <i>Uma tangazinha</i> ” (p. 222).	Aggiunta: aggettivo superlativo
“Regge con le mani una <i>piccola stuoia</i> ” (p. 312).	“Trazendo nas mãos espalmadas uma <i>esteirinha</i> ” (p. 368).	Aggiunta: aggettivo "piccolo"
“Grafì profondi” (p. 15).	“Arranhões” (p. 35).	Aggiunta: aggettivo “profondi”
“Panchetto” (p. 18).	“Banquinho” (p. 37).	Traduzione: suffisso
“Piedini [...] testine” (p. 36).	“Pezinhos [...] cabecinhas” (p. 58).	Traduzione: suffisso
“ <i>Vecchissima</i> ” (p. 84).	“ <i>Velhuscona</i> ” (p. 111).	Traduzione: superlativo
“Come <i>serpentelli</i> ” (p. 312).	“Como <i>cobrinhas enfileiradas</i> ” (p. 368).	Traduzione: suffisso

Si può dire quindi, che di solito le alterazioni dei sostantivi, così anche degli avverbi e degli aggettivi vengano resi nel T.T.1. in modo adeguato, rispettando così lo stile e il tono intimo, affettivo ed ironico del T.F.1., anche se non mancano casi di neutralizzazione.

3.4.1.5. Espressioni idiomatiche ed eufemismi¹⁹⁷

Nel T.F.1. si possono trovare abbondanti espressioni idiomatiche, modi di dire informali che denotano registri diversi, così anche regionalismi, dando in questo modocaratteristiche specifiche alla parlata dei diversi personaggi. Queste parti del discorso contribuiscono a creare lo stile del romanzo.

Si osserva che la traduttrice cerca di preservare le espressioni idiomatiche, i diversi registri per riprodurre il tono trasmesso dal testo

¹⁹⁷ La descrizione di questo aspetto microstrutturale viene descritto analizzando casi trovati al lungo di tutto il romanzo e non solamente circoscritti alle descrizioni etnografiche. Lo stesso sarà fatto anche con il T.T.2..

fonte. Non sempre però ci riesce con opportune trasposizioni linguistiche, portando quindi a delle neutralizzazioni, laddove queste perdite si cercano di compensare in altre occasioni.

Durante l'analisi delle descrizioni etnografiche scelte, così anche dalla lettura dei capitoli in cui queste si inseriscono, si sono registrati i seguenti casi, che possono essere osservati in tabella:

Tabella 41 - Espressioni idiomatiche ed eufemismi nel T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.	Strategia
"Il dichiarante non capisce una parola" (p. 15).	"O informante não entende nada" (p. 35).	Aggiunta modo di dire in italiano
"Dottore in formiche, <i>un corno</i> " (p. 16).	"Doutor em formiga, <i>uma figa</i> " (p. 36).	Sostituzione con espressione italiana adeguata analoga - perdita rima
"Ho scopato parecchio" (p. 18).	"Fodi bastante" (p. 37).	Traduzione letterale
" <i>Ma nessuno fiata</i> " (p. 19).	" <i>Mas nenhum diz nada</i> " (p. 38).	Aggiunta modo di dire in italiano
"Infine, <i>quando il sole è alto a mezzogiorno</i> " (p. 20).	"Por fim, <i>quando o sol se fixa no alto do meio-dia</i> " (p. 39).	Sostituzione con espressione italiana adeguata analoga
"Il tempo ha smesso di fare il matto" (p. 35).	"O tempo acabou de virar" (p. 56).	Sostituzione con espressione italiana adeguata analoga
"Quando scoppiava a ridere" (p. 39).	"Quando ria em cascata" (p. 60).	Sostituzione con espressione italiana adeguata analoga
"Ma che ne so" (p. 16). "Chissà" (p. 22).	"Sei lá".	Sostituzione con espressione italiana adeguata analoga
/	"Siô".	Omissione
"Donna".	"Nhá".	Sostituzione simile a calco - errore

“Fa l’amore con una mirisciorán” (p. 84).	“Foder com elas” (p. 111).	Eufemismo
“Lo fa scivolare in dentro” (p. 312).	“O tronco do pau para dentro do corpo” (p. 368).	Omissione

In alcuni casi, le espressioni idiomatiche sono sostituite con altrettanta lingua italiana che appaiono adeguate, riproducendo il significato implicito del modo di dire, così anche il tono e il registro del T.F.1.. Per esempio, si trova la seguente espressione: “*quando o sol se fixa no alto do meio-dia*” (p. 39) che viene resa nel T.T.1. con una formula della lingua italiana che appare adeguata, ossia: “*quando il sole è alto a mezzogiorno*” (p. 20). Oppure, nel T.F.1. appare questa frase: “*Doutor em formiga, uma figa!*” (p. 36), laddove l’espressione “*figa*” denota irritazione, la quale è resa in italiano con un’altra che mantiene il valore popolare e di invettiva: “*Dottore in formiche, un corno!*” (p. 16). Nonostante si perda la rima presente nel T.F.1., l’espressione colloquiale viene mantenuta. Un ulteriore esempio lo si osserva in questa frase: “*o tempo acabou de virar*” (p. 56). Appare questa un’espressione della lingua parlata, la quale viene resa attraverso il modo di dire italiano analogo, “*il tempo ha smesso di fare il matto*” (p. 35).

In altri casi, quando una determinata espressione idiomatica della lingua fonte non esiste in italiano, viene modificata con un’altra il cui significato è analogo. Per esempio, si trova nel T.F.1. l’espressione “*quando ria em cascata*” (p. 60), resa attraverso la perifrasi verbale, “*quando scoppiava a ridere*” (p. 39), che racchiude il senso figurato di “ridere a più non posso” così anche l’idea del ridere di continuo, come il corso di una cascata.

In altre occasioni, è la traduttrice che modifica espressioni del T.F.1. che appaiono neutre, sostituendole con altre che sono delle espressioni idiomatiche nella lingua d’arrivo, apportando così sfumature in più al testo. Questo porta ad allontanare il T.T.1. dal T.F.1., nonostante la traduttrice lo giustifichi come un modo di compensare le perdite avute durante la traduzione. Sebbene riesca a mantenere un tono in linea con quello generale del testo, queste modifiche portano ad emergere lo stile del traduttore. Ciò si può notare, per esempio, nella seguente espressione: “*Ma nessuno fiata*” (p.19) che corrisponde a, “*Mas nenhum diz nada*” (p. 38). La frase del testo fonte appare come una forma neutra, senza espressioni tipiche o con valore figurato, che

però è resa nel T.T.1. con una espressione con un'enfazzazione in più. Infatti la forma "fiatare" è usata nella sua accezione figurata, laddove si vuole dire che nessuno apriva bocca.

Un altro esempio è questo: "*il dichiarante non capisce una parola*" (p. 15) che si riferisce alla seguente frase del T.F.1., "*o informante não entende nada*" (p. 35). Anche qui si osserva che nel T.T.1. viene usata un'espressione che appare tipica della lingua parlata, con la quale si vuol dire esattamente "non capire niente". Ma attraverso questa scelta, viene data una sfumatura diversa e in più alla frase, resa dall'espressione idiomatica italiana.

Pertanto, si nota una tendenza della traduttrice a fare aggiunte che non sono presenti nel testo fonte.

Oltre alle espressioni idiomatiche, si trovano molte espressioni della lingua parlata. Per esempio "*sei lá*", che, dipendendo dalla situazione narrativa, viene scelto di tradurre come "*chissà*" (p. 22) o "*ma che ne so*" (p. 16).

Al lungo del testo si trovano anche forme di trattamento che denotano informalità e regionalismi. Infatti, in più parti del T.F.1., appare la forma "*siô*", che viene sempre eliminata nel T.T.1.. Questo è un tipico modo di dire usato nella zona del Maranhão che corrisponde all'abbreviazione di "*senhor*", che viene perso nel T.T.1., così anche il registro colloquiale presente nel T.F.1.. Lo stesso vale per la forma popolare abbreviata di "*senhora*" che in *Maira* si trova come "*nhá*" ("*nhá Gueda*", "*nhá Colô*"). In questo caso, interessante è osservare l'alterazione fatta dalla traduttrice: non viene omessa ma sostituita con la forma "donna", trovando così al lungo del testo "*Donna Gueda*" o "*Donna Colô*", essendo questo un calco lessicale di "*dona*". Nonostante la traduttrice volesse mantenere la forma popolare, con questa scelta commette un errore, visto che "*dona*" in portoghese non significa "donna", bensì, "signora", "padrona". Con ciò, si porta ad un adattamento della lingua, producendo anche un effetto straniante, visto che si tratta di una forma non usuale nella lingua italiana.

Per quanto riguarda gli eufemismi, invece, si osserva che, in molti tratti del testo fonte, appaiono riferimenti a scene di sesso attraverso l'uso di espressioni idiomatiche o termini volgari che indicano le parti anatomiche di uomini e donne. Nella maggior parte dei casi, la traduttrice risolve lasciandole con i termini corrispondenti in italiano, mantenendo così un registro basso, fatto di forme popolari ed espressioni ordinarie. Altre volte invece, alterna le strategie, portando alla creazione di eufemismi (come nel caso già visto, "*fa l'amore con una mirisciorán*" corrispondendo alla forma "*foder com elas*") e, in altri

momenti, sceglie sostituirlo con la forma analoga in italiano (“*ho scopato parecchio*” che sta per “*fodi bastante*”).

Pertanto, considerando le espressioni idiomatiche, si nota che la traduttrice riesce a compensare l’effetto del T.F.1., mantenendo così lo stile. In alcuni casi, si osserva che la Ferioli, forse per compensare alcune perdite, aggiunge modi di dire della lingua italiana anche quando nel testo fonte non appaiono, mostrando di nuovo la tendenza a creare una traduzione che risponde maggiormente ad un criterio di accettabilità.

Per quanto riguarda gli eufemismi, anche se si registrano alcuni casi in cui si lascia il testo più blando e decoroso, la traduttrice non apporta molte censure al testo, mantenendo così il registro del testo fonte.

Dunque, si può dire che, nonostante l’aggiunta di espressioni idiomatiche, sostituzioni o perdite, lo stile e il registro del T.F.1. viene negoziato nel T.T.1. al lungo del romanzo nonostante alle volte si percepisca un impoverimento del linguaggio del testo di partenza, dovuto dall’uso di eufemismi e lievi censure.

3.4.1.6. Lo stile

Come si è detto nel secondo capitolo, i romanzi di Darcy Ribeiro sono caratterizzati da uno stile ricercato, caratterizzato dall’ironia, dai giochi di parole e figure retoriche che creano un particolare effetto sul testo.

Il ritmo del T.F.1. è dato dalle allitterazioni presenti in molte parti, che presentano la ripetizione di una serie di suoni. Gli esempi sono molteplici. Per esempio:

L’aroe *tintinna* il suo *sonaglio* e *sofeggia* il flauto; poi appende al collo i due strumenti (p. 90).

O aroe *timbra* seu pequeno maracá, *trina* a flauta de cabacinha e depois *tira* e dependura os dois instrumentos (p. 120).

Si nota che nel T.F.1. i verbi delle tre frasi presentano le consonanti “t” e “r”, quasi riproducendo i suoni emessi dagli strumenti. Nel T.T.1., la traduttrice cerca di riprodurre l’effetto sonoro, ma con una perdita nella terza frase. Si osserva il tentativo di negoziare

l'allitterazione dei suoni "t" e "r" attraverso il suono della "s", anche se in parte la sonorità resa nel T.F.1. viene persa.

Così anche in altre parti del testo, come per esempio nella frase che segue:

Viene a portarci molte cose su una *zattera bianca*
grande come un *baíto* (p. 34).

Vem nos trazendo de tudo numa *barca branca*,
grande como um *baíto* (p. 55).

Nella frase del T.F.1. si osserva l'allitterazione della consonante "b" fra le parole "barca", "branca" e "baíto", oltre che la vicinanza di suoni del sintagma "*barca branca*". Ciò viene completamente perso nel T.T.1., laddove la frase viene modulata perdendo l'effetto del T.F.1..

Altre volte invece, si osservano nel T.F.1. giochi di parole che presentano la stessa radice e vengono accostati per creare un determinato suono, oltre che una certa enfaticizzazione dell'elemento. Per esempio, nel T.F.1. si legge, "*estende então os dois braços em toda a extensão*" (p. 120), che non solo presenta una ripetizione di suoni, ma anche il gioco fra le parole "*estende*" - "*extensão*". Lo stesso gioco di parole viene fatto con "*desce dilacerando*" (p. 121). In entrambi i casi, però, il gioco letterario si perde nel T.T.1..

Il ritmo del testo fonte è caratterizzato quindi, in particolare, dalla ripetizione di suoni e di parole, che porta a enfaticizzazioni e a una maggiore musicalità del testo. Questo viene applicato non solo nelle frasi, ma anche a lungo di paragrafi interi. Per esempio, nel sottocapitolo "Manon", oltre ad essere basato sul campo semantico della morte e del dolore, si nota la ripetizione in più tratti della parola "*chorar*" e dei suoi derivati.

Ora *piangono* sommessamente un pianto melodioso, cantato. Ora *piangono* disperatamente un pianto aperto, straziato. Ora *piangono* soffocando i singhiozzi, bagnate di lacrime (p. 92).

Ora *choram* baixinho, um *choro* lamuriento, cantado. Ora *choram* alto, num pranto aberto, lamentoso. Ora *choram* aos gritos sufocados, lavando-se em lágrimas (p. 121)

In questo caso, la traduttrice mantiene le anafore. Però, nel paragrafo successivo dello stesso sottocapitolo, non viene mantenuta completamente la ripetizione:

Abbiamo ballato tutte le danze, tranne il Coraci-laci, e tu sai perché. *Abbiamo mangiato* molta carne. *Abbiamo mangiato* molto pesce. *Abbiamo bevuto* molto cauim (p. 91).

Já dançamos todas as danças, exceto o Coraci-laci, você sabe por quê. *Já lutamos* todas as lutas, inclusive o javari. *Já comemos* muito peixe. *Já bebemos* muito cauim (p. 120).

Si osserva quindi la tendenza a mantenere o ricreare lo stile e il ritmo del romanzo, anche se non sempre nelle parti corrispondenti, ma in altre parti del T.T.1.. Un esempio è il verbo composto e inventato “*trelì*” (p. 371) del T.F.1., compensato dalla traduttrice attraverso un’aggiunta, la quale riesce a riprodurre il significato implicito del verbo del T.F.1.: “*biletto, triletto*” (p. 314), enfatizzando ancor di più il senso che voleva dare l’Autore. Oppure, per non perdere i suoni e il ritmo del testo fonte, la traduttrice riproduce tali e quali le onomatopее, che alle volte sono facilmente intuibili dal lettore italiano, come è il caso di “*quaquà*” (p. 35), o, altre volte, lo sono meno, come nel caso di “*viù-viù-viù*” (p. 36), laddove però è mantenuta l’ortografia e la punteggiatura come nel T.F.1.. In altri casi ancora, crea neologismi, come si osserva a proposito della parola “*sururucar*”, che appare in molte occasioni, e resa nel T.T.1. come “*sururucare*”, in modo che non si perda l’effetto del T.F.1..

I vari casi analizzati, si possono vedere sintetizzati in tabella, assieme ad altri incontrati al lungo dei sottocapitoli che racchiudono le descrizioni etnografiche studiate:

Tabella 42 - Lo stile del T.T.1.

T.T.1.	T.F.1.		Strategia
“Cammina in circoli” (p. 19).	“Andando em <i>circulos e circulos</i> ” (p. 38).	Ripetizione	Omissione - Perdita

“Jaguar, <i>due volte nipote di Anacã che gli è zio e nonno</i> ” (p. 20).	“Jaguar, <i>o sobrinho-neto de Anacã</i> ” (p. 39).	Gioco di parole	Esplicitazione con perifrasi - neutralizzazione
“Viene a portarci molte cose su una zattera bianca grande come un baido” (p. 34).	“Vem nos trazendo de tudo numa <i>barca branca</i> , grande como um <i>baido</i> ” (p. 55).	Allitterazione della “b”	Traduzione - Perdita
“ <i>Quaquà</i> ” (p. 35).	“ <i>Quaquà</i> ” (p. 56).	Onomatopea	Copia con adattamento della grafia
“Viú-viú-viú” (p. 36).	“Viú-viú-viú” (p. 57).	Onomatopea	Copia
“Il rituale sta giungendo al culmine” (p. 74).	“O cerimonial vai chegando ao máximo para alcançar o término” (p. 99).	Parallelismo	Omissione - Perdita
“ <i>Sono donne</i> di tutti. <i>Sono donne</i> di nessuno. <i>Sono</i> di se stesse” (p. 84).	“ <i>São mulheres</i> de todos. <i>São mulheres</i> de ninguém. <i>São mulheres</i> de si mesmas” (p. 111).	Ripetizione + antitesi	Omissione - Perdita
“[...] l’aroe <i>tintinna il suo sonaglio e solfeggia il flauto</i> ; poi appende al collo i due strumenti” (p. 90).	“[...] o aroe <i>timbra</i> seu pequeno maracá, <i>trina</i> a flauta de cabacinha e depois <i>tira</i> e dependura os dois instrumentos” (p. 120).	Allitterazione della “t”	Traduzione con compensazione con il suono “f”
“ <i>Allarga</i> le braccia al massimo” (p. 91).	“ <i>Estende</i> então os dois braços em toda a <i>extensão</i> ” (p. 120).	Gioco di parole	Traduzione - Perdita
“Scende sul corpo” (p. 92).	“ <i>Desce dilacerando</i> ” (p. 92).	Gioco di parole	Traduzione - Perdita

	121).		
“ <i>Biletto, triletto</i> ” (p. 314).	“ <i>Treli</i> ” (p. 371).	Verbo composto - amplificazione	Aggiunta - compensazione

Nonostante alcune perdite, dovute anche alle omissioni fatte frequentemente dalla traduttrice, Daniela Ferioli riesce in più occasioni a negoziare le perdite compensandole in altre parti, giocando con il testo e facendo emergere in più momenti il proprio stile, seppur si voglia rifare all’effetto creato da Darcy Ribeiro nel testo fonte.

3.4.2. La microstruttura del T.T.2.

3.4.2.1. I sintagmi

Come si è visto nell’analisi della macrostruttura, un procedimento traduttivo usato frequentemente è quello dell’omissione. Considerando il fatto che il romanzo è costituito da molte descrizioni finzionali ed etnografiche, le quali appaiono ricche di dettagli e di particolari, c’è la possibilità che, attraverso le omissioni, si perdano aspetti rilevanti, così anche che vengano alterati i fatti narrati. Questo lo si può vedere in particolare a partire dai sintagmi nominali, laddove, come nel T.T.1., si osserva la perdita di deittici, i quali rendono le descrizioni più specifiche, e inoltre, si nota l’alterazione del numero e degli articoli dei vari sintagmi, allontanandosi in questo modo dal testo fonte.

Nella traduzione del T.T.2. si osservano scelte traduttive simili a quelle fatte nel T.T.1, come si può vedere in questo frammento.

Durante *la cerimonia delle* debuttanti, in cui vengono presentate le ragazze mestruate per la prima volta, danno prove concrete del loro stoicismo. Le novelline, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire, lavate, dipinte e adornate per prepararsi *a una tortura atroce*. Sdraiate al centro *del cerchio* formato da tutte le donne, gli sono collocate sul ventre *delle piccole ceste* a forma di pesce, fatte di liane intrecciate a setaccio, con *dei calabroni* in ogni buco(p. 38).

Numa cerimônia de debutantes com que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. As noviças, estas, depois de meses de reclusão numa choça, são retiradas, lavadas, pintadas e adornadas para receberem a tortura atroz. Postas no meio de uma roda movente formada por todas as donas da maloca, recebem sobre o ventre uma esteirinha em forma de peixe, feita de talas trançadas come peneira, com um marimbondo dos mais doídos em cada loca (p. 51-52).

I sintagmi nel T.T.2. presentano un'alterazione degli articoli da indeterminativo a determinativo o viceversa, in modo indistinto, influenzando sul fatto descritto. Nella prima frase, si nota la modifica applicata al sintagma nominale presente nel T.F.2., “*numa cerimônia de debutantes*”, che nel T.T.2. diventa “*la cerimonia delle debuttanti*”, quindi una cerimonia precisa. Se in un primo momento la traduttrice cambia l'articolo da determinativo a indeterminativo¹⁹⁸, poche righe più in basso, fa il contrario, laddove l'articolo determinativo di “*a tortura atroz*” è sostituito da un indeterminativo, “*una tortura atroce*”. Subito dopo, avviene un altro cambio, con il quale si trasforma anche il fatto narrato. Si tratta del sintagma “*delle piccole ceste*”, laddove nel T.T.2. si dice che vengono poste un certo numero di ceste sul ventre delle ragazze invece che una sola, come appare nel T.F.2.. Altra modifica fatta, la si osserva nel sintagma che segue: “*um marimbondo dos mais doídos*” che diventa “*dei calabroni*”, eliminando non solo l'aggettivo superlativo¹⁹⁹, ma anche trasformandolo al plurale.

Altri esempi simili, sono stati osservati in altre descrizioni, come viene sintetizzato nella tabella a seguire:

Tabella 43 - I sintagmi nominali nel T.T.2.: gli articoli e il numero

¹⁹⁸ Lo stesso viene fatto con il sintagma “*de uma roda*” dove appare l'articolo indeterminativo, trasformandosi in determinativo “*del cerchio*”.

¹⁹⁹ Anche nel T.T.1. si è visto che spesso sono eliminati gli aggettivi qualificativi di grado superlativo e/o relativo, rendendo così il sintagma più generico. Nel sottocapitolo in cui si trova la descrizione etnografica considerata, si trova un altro esempio che presenta una strategia traduttiva analoga: “*dessas mais peçonhentas*” (p. 52) che, da superlativo relativo, viene sostituito con uno assoluto, “*di certe formicone velenosissime*” (p. 39).

T.T.2.	T.F.2.	
“Durante <i>la cerimonia delle debuttanti</i> ” (p. 38).	“ <i>Numa cerimônia debutantes</i> ” (p. 51).	Da indeterminativo a determinativo
“Durante <i>la cerimonia delle debuttanti</i> ” (p. 38).	“ <i>Numa cerimônia debutantes</i> ” (p. 51).	Da indeterminativo a determinativo
“Per prepararsi a <i>una tortura atroce</i> ” (p. 38).	“ <i>Para receberem a tortura atroz</i> ” (p. 51).	Da indeterminato senza nessun articolo a indeterminativo
“Sdraiate al centro <i>del cerchio</i> ” (p. 38).	“ <i>Postas no meio de uma roda</i> ” (p. 51).	Da indeterminativo a determinativo
“[...] gli sono collocate sul ventre <i>delle piccole ceste</i> ” (p. 38).	“[...] recebem sobre o ventre <i>uma esteirinha</i> ” (p. 51).	Da indeterminativo a partitivo - singolare/plurale
“[...] con <i>dei calabroni</i> in ogni buco” (p. 38).	“[...] com <i>um marimbondo</i> dos mais doídos em cada loca” (p. 51).	Da singolare indeterminativo a plurale partitivo
“[...] usano <i>sulla pudende l’uluri</i> ” (p. 62).	“[...] tinham <i>nas partes um uluri</i> ” (p. 82).	Da plurale determinativo a singolare determinativo
“[...] usano <i>sulla pudende l’uluri</i> ” (p. 62).	“[...] tinham <i>nas partes um uluri</i> ” (p. 82).	Da indeterminativo a determinativo
“Tra questi <i>il vizio del paricá e del caapi</i> ” (p. 64).	“Entre eles, <i>os vícios do paricá e da caapinagem</i> ” (p. 85).	Da plurale a singolare
“ <i>Il paricá</i> è un tabacco” (p. 64); “ <i>Il caapi</i> è una pappa” (p. 64).	“ <i>Paricá</i> é um rapé” (p. 85); “ <i>Caapi</i> é um mingau”	Da neutro a determinativo
“[...] gli indios pretendono <i>un risarcimento</i> ” (p. 133).	“[...] eles pedem <i>indenização</i> ” (p. 168).	Da neutro a indeterminativo
“Devi sapere che <i>i sogni sono</i> ” (p. 134).	“ <i>Saiba você, Orelhão, que o sonho é</i> ” (p. 168).	Da singolare determinativo a plurale determinativo

Dai casi riportati in tabella 26, si nota che nel T.T.2. non ci sia una strategia specifica nell'alterare i sintagmi in modo che non si riesce a trovare una spiegazione sistematica, anche se si può dire che attraverso questi procedimenti la traduzione appare più "approssimativa". Ciò si osserva, sempre in questo frammento, anche nell'eliminazione di pronomi e aggettivi. Infatti nel T.T.2. è eliminato l'inciso corrispondente al pronome dimostrativo "*estas*", che si riferisce al soggetto della frase "*as noviças*", specificandolo ed enfatizzandolo attraverso la ripetizione. Lo stesso avviene nell'ultima frase, laddove si omette l'aggettivo dimostrativo, "*aquele instrumento*", e l'avverbio spaziale "*lá*" in, "*lá na barriga*". Questi due elementi servono a rendere la descrizione non solo più precisa ed esatta, ma anche offrire una maggiore enfaticizzazione data dalla ripetizione.

Diversamente dal T.T.1., dall'analisi delle descrizioni etnografiche si è osservato che per quanto riguarda gli avverbi, avvengono delle aggiunte, oltre che all'omissione di questi. Ciò lo si può osservare in tabella:

Tabella 44 - Gli avverbi nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia	Effetto
"Pur essendo così piccolo e non nascondendo <i>proprio</i> nulla" (p. 62).	"Mesma tão minúsculo e não escondendo <i>nada</i> " (p. 82).	Aggiunta di avverbio	Rafforzativo
"[...] nessun uomo lo tocca <i>neanche</i> con un dito" (p. 62).	"[...] nenhum homem toca um dedo naquele troço" (p. 82).	Aggiunta di avverbio	Rafforzativo

Come si osserva dai casi registrati, la traduttrice attraverso queste alterazioni (l'aggiunta di avverbi) crea un effetto diverso dal testo fonte, portando ad un'enfatizzazione maggiore della materia narrata.

La tendenza ad aggiungere la si vede anche nell'esplicitazione dei pronomi, così come avviene nel T.T.1.. Tanto è vero che, come si osserva in tabella 20, si annotano casi in cui si esplicitano i pronomi (diretto e indiretto). Uno di questi mostra che l'esplicitazione del pronome vuole compensare l'omissione dell'aggettivo dimostrativo, infatti:

L'uluri è un vestito anche e soprattutto perché nessun uomo *lo* tocca neanche con un dito (p. 62).

O uluri é roupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo *naquele* troço (p.82).

Tabella 45 - Esplicitazione dei pronomi nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
“[...] <i>gli</i> sono collocate sul ventre delle piccole ceste” (p. 38).	“[...] recebem sobre o ventre uma esteirinha” (p. 51).	Esplicitazione del pronome indiretto
“L'uluri è un vestito anche e soprattutto perché nessun uomo <i>lo</i> tocca neanche con un dito” (p. 62).	“O uluri é roupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo <i>naquele troço</i> ” (p. 82).	Esplicitazione pronome diretto
“Il tuxaua prese dunque il pene, tirò le palle, <i>lo</i> passò a un indio” (p. 63).	“O taxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio pra segurar” (p. 84).	Esplicitazione del pronome diretto

Dunque, anche a livello microstrutturale, si confermano strategie osservate a livello macrostrutturale. A fianco alle omissioni, avvengono aggiunte, esplicitazioni, oltre che alterazioni del testo fonte in forma autonoma da parte della traduttrice, portando ad appropriarsi del testo di partenza.

Molti dei procedimenti adottati, rendono la traduzione, in alcune parti, meno adeguata al testo fonte, laddove le descrizioni appaiono più imprecise e vaghe.

Per concludere l'analisi dei sintagmi, si considerano qui due casi osservati durante lo studio descrittivo delle descrizioni etnografiche scelte, che riportano degli errori nella traduzione. Si osservi la tabella:

Tabella 46 -Errori di traduzione nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
--------	--------	-----------

“[...] cerchio formato da tutte le <i>donne</i> ” (p. 38).	“[...] roda movente formada por todas as <i>donas</i> ” (p. 51).	Calco lessicale
“Imparò <i>in quella</i> che i selvaggi” (p. 38).	“Aprende <i>naquela hora</i> que mesmo nus os selvagens” (p. 82).	Omissione - svista

Il secondo caso in tabella appare come una probabile svista, mentre il primo caso, laddove “*donas*” del T.F.2. è reso con la traduzione erronea “*donne*” (caso visto anche nel T.T.1. a proposito del registro), che appare come un calco lessicale, adattandolo alla lingua italiana. Questo esempio è un rischio a cui si corre quando si traducono due lingue vicine, come l’italiano e il portoghese, portando a non poche difficoltà, perché molte volte si rischia di creare calchi sintattici o lessicali, che possono apparire forme stranianti per il lettore della cultura d’arrivo, come in questo caso.

Dopo l’analisi a livello sintagmatico, passiamo ora allo studio del lessico.

3.4.2.2. I nomi propri e i toponimi

Anche in *Utopia selvaggia* si nota che le tecniche usate per tradurre i nomi propri non seguono in realtà un’unica strategia, come nel T.T.1.. Però si osserva una differenza rispetto alle strategie traduttive adottate in *Maira* dalla tabella riassuntiva riguardante le descrizioni etnografiche scelte: ossia, una traduzione che sembra rispondere ad un criterio che porta ad addomesticare queste termini. Infatti:

Tabella 47 - I nomi propri nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Straniamento o addomesticamento	Strategia
Pitum (p. 63).	Pitum (p. 84).	Straniamento	Copia
Tivú (p. 65).	Tivi (p. 86).	Addomesticamento	Sostituzione
Calibano (p. 65).	Calibã (p. 86).	Addomesticamento	Traduzione letterale
Galibi (p. 134).	Galibis (p. 168).	Addomesticamento	Traduzione letterale

Ora confrontiamo questi primi risultati con altri incontrati al lungo del T.T.2..

Partendo dai personaggi principali, si osserva, per esempio, che “*Pitum de Carvalhal*” mantiene la forma del testo fonte, così anche *Rixca*, e altri personaggi minori: *Amaru*, *Xito*, *Toxi*, *Xitã*, *Pinu*. A proposito del personaggio centrale, Pitum, quando arriva nella nuova tribù indigena, cambia nome, diventando “Orelhão” (anche se non si tratta propriamente di un antropónimo), che, in questo caso, viene tradotto come “Orecchione”, mantenendo quindi l’aumentativo.

Interessante è considerare anche i nomi dei tanti autori a cui si fa riferimento al lungo del testo. Nella maggior parte dei casi, vengono mantenuti uguali sia nella forma sia nella grafia: *Carvajal de Orelhana*, *Acunha de Condamini*, *Manuel da Nóbrega*, *Camões*, *Macunaíma*, *Mário de Andrade*.

Tabella 48 - Antropónimi nel T.T.2.: copia

T.T.2.	T.F.2.
Pitum de Carvalhal	Pitum de Carvalhal
Rixca	Rixca
Amaru	Amaru
Xito	Xito
Toxi	Toxi
Xitã	Xitã
Pinu	Pinu

Laddove gli autori o i personaggi letterari che hanno la loro forma nella lingua d’arrivo, si sceglie di tradurli. Per esempio: *Calibano*, *Prospero*, *Amerigo Vespucci*, *Eratostene*.

Un caso curioso è quello di “*João*” (T.F.2., p. 61), che viene reso nel T.T.2. come “*Giovanni Paolo*” (p. 45). Si nota quindi che non solo viene tradotto in italiano, ma anche viene resa esplicita la referenza interna al testo. Mentre, nel caso di “*P.M. Gândavo*” (T.T.2., p. 12), si osserva che nel testo tradotto viene aggiunto l’accento circonflesso,

usato correttamente secondo le regole ortografiche della lingua portoghese, ma che nel T.F.2. non è presente.

Tabella 49 - Antroponimi del T.T.2.: traduzione

T.T.2.	T.F.2.
Calibano	Calibã
Orecchione	Orelhão
Prospero	Próspero
Amerigo Vespucci	Américo Vespúcio
Eratostene	Heratostene

Si notano casi di creazione attraverso adattamento, come si osserva nel caso di “*o major Xipaio*” (p. 62), che diventa “*il maggiore Scippao*”. Qui, si cerca di riprodurre la pronuncia; si altera lo iato finale che diventa “ao”, come se si volesse riprodurre la caratteristica tipica della lingua portoghese, ossia la nasalità.

Altri nomi propri, invece, sono cambiati completamente. Basti considerare il nome delle suore: “*Uxa*” diventa “*Uxor*” nel testo tradotto, mentre “*Tivi*” diventa “*Tivú*”.

Tabella 50 - Antroponimi nel T.T.2.: sostituzione/creazione

T.T.2.	T.F.2.
Scippao	Xipaio
Uxor	Uxa
Tivú	Tivi

Tabella 51 - Antroponimi nel T.T.2.: copia con adattamento

T.T.2.	T.F.2.
Axí	Axī
P.M. Gândavo	P.M. Gandavo

Axí	Axī
-----	-----

Per quanto riguarda i toponimi, la maggior parte di questi vengono lasciati nella grafia originale: *Braga*, *Tocantins*, *Goiás Velha*, *Rio Grande do Sul* (senza tradurre “*sul*” per “*sud*”), *Rio delle Amazzoni*; così anche quelli che potrebbero essere tradotti in italiano come “*Nordeste*” (T.T.2., p. 73), “*São Francisco*” (forse per non confonderlo con la città della California) o “*São Borja*” (p. 123), che potevano essere resi con “*San*”.

Interessante è evidenziare che un toponimo è stato eliminato²⁰⁰, così anche la frase in cui era inserito, rimarcando, ancora una volta, il fatto che uno dei procedimenti più usati è esattamente quello delle omissioni.

Quanto ai toponimi lasciati nella forma della lingua portoghese, si nota una differenza nel T.T.2. rispetto al T.T.1. a proposito di “*São Paulo*” (p. 40), che viene mantenuto con la grafia portoghese, senza così tradurlo come invece viene fatto in *Maira*. Nonostante questo caso, si registra un secondo a p. 82 del T.T.2., in cui appare “*San Paolo*”, dimostrando quindi una mancanza di omogeneità nelle scelte traduttive adottate.

Un'altra differenza con il T.T.1., consiste nel toponimo “*Lagoa Negra*”. Nel T.T.2. si trova un caso simile, ma, diversamente da ciò che si osserva nel T.T.1., qui viene tradotto attraverso il suo corrispondente: “*Laguna Grande*” (p. 43), riferendosi a “*Alagoa Grande*” (p. 56). Probabilmente questi cambi di strategia riflettono un cambiamento delle norme vigenti nel sistema italiano, dovuta alla differenza di quasi dieci anni dalla traduzione del T.T.1..

Perché questi esempi risultino più chiari, li vediamo sintetizzati nella seguente tabella:

Tabella 52 - I toponimi nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
Braga	Braga	Copia

²⁰⁰ “O País Ocidental, que vai do Madeira até os fundos do Brasil e tem por capital *Tarauacá*” (p. 156), laddove “*Tarauacá*” viene eliminata nel T.T.2. a p. 124.

Tocantins	Tocantins	Copia
Goiás Velha	Goiás Velha	Copia
Rio Grande do Sul	Rio Grande do Sul	Copia
São Francisco	São Francisco	Copia
São Borja	São Borja	Copia
São Paulo/San Paolo	São Paulo	Copia/Traduzione
Laguna Grande	Alagoa Grande	Traduzione
/	Tarquacá	Omissione

Pertanto, anche nel T.T.2., si nota un'eterogeneità di strategie traduttive per gli antroponomi e i toponimi, che porta in alcuni casi a straniare il testo tradotto e in altri ad addomesticarlo.

3.4.2.3. I termini indigeni

In *Utopia selvaggia*, sebbene si trovino termini nelle lingue indigene, questi appaiono in quantità minore rispetto a *Maíra*.

Nel T.T.2. si osserva che sono adottate diverse strategie per tradurre i termini indigeni, come avviene nel T.T.1, ma ciò che cambia rispetto a quest'ultimo, è la notevole presenza di note a piè di pagina che spiegano i termini in lingua fonte, oppure esplicitati con una perifrasi.

Dalle descrizioni etnografiche analizzate, si osserva una tendenza maggiore a straniare il testo, come si vede nella tabella riassuntiva:

Tabella 53 - I termini indigeni nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Straniamento o addomesticamento	Strategia
Ulurí (p. 62).	Uluri (p. 82).	Addomesticamento	Copia con adattamento della grafia

Bà (p. 63).	“ <i>Nó da vergonha</i> ” (p. 84).	Addomesticamento	Copia con adattamento della grafia
Miaçu (p. 65).	Miaçu (p. 86).	Straniamento	Copia
Paricá (p. 64).	Paricá (p. 85).	Straniamento	Copia con spiegazione in nota
Caapi (p.64).	Caapinagem (p. 85).	Straniamento	Sostituzione con termine simile, con esplicitazione in nota
Caapi (p. 64).	Caapi (p. 85).	Straniamento	Copia con esplicitazione in nota

Dai primi dati si osserva che, sebbene ci siano termini in lingua di partenza, o copiati con adattamento della grafia, quasi sempre sono spiegati in nota.

Vediamo ora altri esempi presenti al lungo del romanzo se confermano o meno queste prime ipotesi.

Si osservano termini mantenuti nella forma straniera, come: *miaçu, bacuri, sapoti*²⁰¹, *taperebá* (frutti esotici), *tambaqui, piranha* (nel T.T.1. questo termine viene adattato alla grafia italiana), *tucunaré* (nomi di pesci).

Tabella 54 - Termini indigeni nel T.T.2.: copia

²⁰¹ Tale termine presenta la sua forma in lingua italiana, “*manilkara zapota*”, ma molto probabilmente questo non era così conosciuto all’epoca della traduzione del testo, visto che all’epoca il mondo non appariva così globalizzato come oggi. Tanto è vero che la stessa traduttrice nell’intervista concessami, aveva sottolineato il fatto che sarebbe stato molto più facile tradurre oggi opere come *Maira* o quelle di Jorge Amado, caratterizzate da cibi, piatti che all’epoca non erano così conosciute e lontani dall’immaginario italiano. Infatti, dovuto alla globalizzazione, oggi molti termini appartenenti al mondo alimentare, sono noti al lettore italiano e sarebbe possibile lasciare i termini in lingua originale senza portare il lettore italiano a straniarsi.

T.T.2.	T.F.2.	Straniamento; Addomesticamento; naturalizzazione
Miaçu	Miaçu	Straniamento
Bacuri	Bacuri	Straniamento
Sapoti	Sapoti	Straniamento
Taperebá	Taperebá	Straniamento
Tambaqui	Tambaqui	Straniamento
Piranha	Piranha	Straniamento
Tucunaré	Tucunaré	Straniamento

Mentre le parole come *paricá*, *caapi*, *maracá*, *igarapé*, *tembetá*, ecc., sono spiegati in nota. Curioso è il fatto che nel T.T.2. sia riportato il termine “*japu*” nella forma di partenza e spiegato poi in nota, diversamente dal T.T.1., laddove il termine era italianizzato, cambiandone la grafia. Lo stesso viene fatto con “*pacu*” (p. 153).

Tabella 55 - Termini indigeni nel T.T.2.: copia con spiegazione in nota

T.T.2.	T.F.2.	Definizione
Paricá	Paricá	Pianta delle leguminacee i cui frutti sono ricchi di tannino.
Caapi	Caapi	Pianta dalle cui foglie si estrae un alcaloide impiegato come stupefacente e usato dagli stregoni nelle feste religiose.
Maracá	Maracá	Sonaglio usato dagli indios durante le solennità religiose o i riti guerreschi.

Mamaés	Mamaés	Spiriti di cui si servono gli stregoni e che possono essere invocati ed esorcizzati, ma che a volte appaiono spontaneamente con grande spavento di tutti.
Igarapé	Igarapé	Canale naturale tra due isole del fiume.
Couvade	Couvade	Costume molto diffuso tra gli indios: il padre, dopo il parto della sua donna, resta sdraiato per giorni nell'amaca, non fa lavori pesanti e sta riguardato.
Tembetá	Tembetá	Qualunque oggetto ornamentale che gli indios infilano nel labbro inferiore.
Japu	Japu	Bellissimo uccello marrone dal becco giallo che nasconde, tra le piume della coda, delle penne giallissime che spalanca, felice, sulla cima degli alberi per salutare il sole.
Pacu	Pacu	Pesce di forma ovale allungata, iridescente. Si nutre di frutta e la sua carne è profumata.
Cauim	Cauim	Bevanda preparata con manioca bollita fermentata, o con miglio e caju, o peggio ancora con frutta e manioca masticata.

Leggendo le note, si nota una forte somiglianza con le definizioni presenti nel glossario del T.T.1., e ciò porta a supporre che la traduttrice

abbia creato le note a piè di pagine da sola senza basarsi sull'edizione tedesca.

Altre volte ancora, i termini stranianti in lingue indigene sono esplicitati attraverso aggiunte o perifrasi all'interno del testo stesso, come nel caso di *"flautas de paxiúba"* (p. 39), è reso nel T.T.2. *"flauti di palma paxiúba"* (p. 29), spiegando che si tratta di un tipo di albero.

Come si è visto anche in *Maira*, o a proposito dei nomi propri e dei toponimi, molte volte la traduttrice adatta la grafia del termine indigeno a quella italiana. Basti vedere *"uluri"*, laddove è evidenziata la sillaba tonica, così anche per *"bà"*, al quale però viene applicata la grafia italiana.

In altri casi, i termini sono invece addomesticati secondo la cultura d'arrivo, cercando di utilizzare termini che si riferiscano a realtà vicine al contesto italiano o che appaiono simili, ma non sempre ci riesce. Per esempio, nel caso di *"pupunha"* (p. 17), pianta tipica della zona tropicale che produce frutti molto particolari, viene resa nel T.T.2. come *"dattero"* (p. 9), realtà adattata al contesto d'arrivo. Lo stesso avviene con il termine *"ariranha"* (p. 192), una specie di lontra che viene invece tradotta come *"martora"* (p. 153), specie di mammifero presente nel contesto italiano, naturalizzando in questo modo il testo fonte.

Altro caso curioso è la presenza nel T.T.2. di un termine che si riferisce ad uno strumento indigeno che non appare nel testo fonte. Si tratta di *"zunidor"* (p. 9). Nel T.F.2. si legge, *"sirenas feitas de peixes de pau"* (p. 18), mentre nel T.T.2. *"tavolette sibilanti a forma di pesce, gli zunidores"* (p. 9). Molto probabilmente questa aggiunta fatta dalla traduttrice deriva da una spiegazione offertagli dall'Autore. Un procedimento simile si osserva anche per il termine *"pajé"* (p. 95), laddove nel T.T.2. viene aggiunta una perifrasi, esattamente un'apposizione, che esplicita il termine straniero: *"il pajé, lo stregone,"* (p. 95). O, al posto di *"baito"* viene usato *"Casa degli uomini"*.

Vediamo i vari esempi studiati sintetizzati in tabella:

Tabella 56 - Termini indigeni nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
Flauti di palma paxiúba	Flautas de paxiúba	Copia con aggiunta/esplicitazione
Uluri	Uluri	Copia con adattamento della grafia

Bà	Bá	Copia con adattamento della grafia
Dattero	Pupunha	Sostituzione con termine del contesto italiano - naturalizzazione
Martora	Ariranha	Sostituzione con termine del contesto italiano - naturalizzazione
Tavolette sibilanti a forma di pesce, <i>gli zunidores</i>	Sirenas feitas de peixes de pau	Aggiunta termine straniente
Pajé, lo stregone	Pajé	Copia con aggiunta/esplicitazione
Casa degli uomini	Baito	Esplicitazione/perifrasi

Dunque, vista l'analisi descrittiva delle ricorrenze traduttive a proposito dei termini indigeni, si osserva una tendenza straniente nel T.T.2. che però è compensata dalle molte note a piè di pagina, o dalle esplicitazioni all'interno del testo, che portano ad addomesticare e avvicinare linguisticamente i termini indigeni alla cultura d'arrivo, così incorporandoli.

3.4.2.4. L'alterazione del lessico

Nella lingua portoghese viene frequentemente usato il diminutivo che attribuisce così una sfumatura affettuosa, oltre che semplicemente si rifà all'idea di piccolezza.

Al lungo del T.F.2. appaiono molti diminutivi e, a fianco a questi, ci sono anche accrescitivi che, dipendendo dal contesto, denotano valori soggettivi.

Daniela Ferioli cerca di riprodurre l'alterazione delle parole nel testo tradotto. In alcuni casi, attraverso l'uso del suffisso corrispondente o di aggettivi che rendano la sfumatura del termine, in altri casi invece, li omette neutralizzando così la "gradazione" della parola. La neutralizzazione si può vedere applicata agli esempi a seguire, riassunti in tabella:

Tabella 57 - L'alterazione del lessico nel T.T.2.: neutralizzazione

T.T.2.	T.F.2.
“La più <i>vecchia</i> ” (p. 61)	“A mais <i>velhusca</i> ” (p. 82)
“Il seno destro” (p. 39)	“O <i>peitinho</i> direito” (p. 52)
“Uno smorfioso disutile” (p. 38)	“Um <i>moleirão</i> dengoso” (p. 51)
“Un <i>laccio</i> ” (p. 61)	“Um <i>lacinho</i> ” (p. 82)
“Una <i>cannuccia</i> di osso” (p. 64)	“Um <i>canudinho</i> de osso” (p. 85)
“Capanna”	“ <i>Malocção</i> ”
“Le due <i>bianche</i> ” (p. 62)	“As duas <i>branconas</i> ” (p. 83)

Anche se si registrano delle perdite riguardanti i termini alterati, bisogna dire che Daniela Ferioli cerchi sempre di compensarli. L'alterazione delle parole influisce significativamente sullo stile e sul tono del testo e la traduttrice per questo cerca attraverso differenti strategie di riprodurre l'effetto del testo fonte. Infatti, in diversi modi, si nota il tentativo di rendere l'effetto e il significato sotteso alla parola alterata, senza perdere la sfumatura che l'Autore voleva dare. In altri casi, invece, la Ferioli applica una delle tecniche della sua poetica traduttologica, ossia, il compensare le perdite, recuperandole in qualche altro punto del testo tradotto.

Innanzitutto, si osservano termini che riproducono il diminutivo attraverso il suffisso corrispondente *-ino*, come è il caso di *triangolino* (p. 62, corrispondente a “*triangulzinho*”), *cordino* (p. 82, “*rabicinho*”). In questo modo, si mantiene la denotazione di piccolezza e affettività presente nel testo nel descrivere l'*uluri* usato dalle donne indigene. In quanto, in altri casi, il diminutivo della parola in portoghese viene riprodotto dall'aggettivo “piccolo”, come con “*esteirinha*” (p. 51) resa come “*piccole ceste*” (p. 38); oppure, sempre nella descrizione dell'*uluri*, si legge: “*con questa microscopica randa di paglia*” (p. 62) che corrisponde a “*com essa coisinha catita de folha de palmeira*” (p. 82). Si osserva che qui viene usato l'aggettivo “microscopico” per rendere l'idea di piccolezza dell'indumento indigena. Inoltre, si deve distaccare il sostantivo “*catita*”, parola che equivale, sia all'aggettivo che indica “elegante, attraente” a proposito del modo di vestirsi, sia può

indicare la vela delle imbarcazioni. La traduzione italiana segue quest'ultima accezione, scegliendo di tradurlo come "randa", ossia con il suo senso figurato, l'immagine della vela. È probabile che il termine "catita" fosse giocato nel suo doppio senso, cioè come aggettivo relativo al modo di vestirsi, così anche come sostantivo figurato.

Un altro esempio che deve essere considerato, è il diminutivo che appare in diverse parti del testo: si tratta di "velhusco". In un primo momento, è usato nel raccontare le prove rituali a cui sono sottoposte le Icamiabas, laddove la traduttrice lo rende usando il suffisso diminutivo -*ello*, usato per i vezzeggiativi con valore positivo.

Un po' passatelle d'età (p. 39).

Já meio velhuscas (p. 52).

Quello che qui si distacca, è il fatto che non viene usato l'aggettivo "vecchio", ma un suo sinonimo che appare anche come un eufemismo. Ma non solo, il termine "passatella" corrisponde anche a un modo di dire della lingua italiana, con forti connotazioni regionali (toscano), alludendo esattamente ad una donna dall'età avanzata. Qui la traduttrice riesce a negoziare bene il T.F.2. perché il diminutivo "velhusca" corrisponde alla norma culta, non essendo poi così usato.

Si trova in un secondo momento il diminutivo "velhusco", quando ci si riferisce alle suore che si trovano nella tribù dei Galibi. Si tratta di Uxor, "la più vecchia" (p. 61) che corrisponde al sintagma del T.F.2. "a mais velhusca" (p. 82). Si nota che in questo caso il diminutivo viene neutralizzato perché reso alla sua forma base. Tuttavia, qualche pagina più in là, si ritrova l'esplicitazione di quel procedimento traduttivo tanto usato dalla Ferioli, ossia, il recuperare le perdite. Infatti, nel T.F.2. si trova "para as monjas" (p. 85), laddove il sostantivo appare nella sua forma base, ma viene alterato nel T.T.2. in questa forma: "secondo le suorine", recuperando qui il valore affettivo verso le due.

Nel testo fonte si trovano anche diversi accrescitivi che non sempre alludono alla grandezza, apparendo invece come peggiorativi, quindi con una sfumatura negativa. I procedimenti usati per questi sono simili a quelli adottati per i diminutivi, anche se si osserva una tendenza a neutralizzarli. Per esempio, appare più volte l'accrescitivo "malocão" che, nella maggior parte dei casi, viene modulato nel T.T.2. attraverso l'uso dell'aggettivo, cioè in questo modo, "grande capanna" (p. 62). In altri casi invece, si neutralizza, apparendo semplicemente come "capanna". Questo avviene anche quando nel T.F.2. ci si riferisce alle

due suore attraverso l'aggettivo sostantivato, "*as duas branconas*" (p. 83), reso invece al grado zero nel T.T.2, ossia come "*le due bianche*" (p. 62), perdendo in questo modo la sfumatura e il tono presente nel testo fonte.

I casi studiati si possono vedere schematizzati in tabella:

Tabella 58 - L'alterazione del lessico nel T.T.2.: compensazione

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
"Delle <i>piccole ceste</i> " (p. 38)	"Uma <i>esteirinha</i> " (p. 51)	Aggiunta: aggettivo "piccolo"
"Un po' <i>passatelle</i> d'età" (p. 39)	"Já meio <i>velhuscas</i> " (p. 52)	Traduzione: suffisso
"Un <i>triangolino</i> " (p. 62)	"Um <i>triangulzinho</i> " (p. 82)	Traduzione: suffisso
"Un <i>cordino</i> " (p. 62)	"Um <i>rabicinho</i> " (p. 82)	Traduzione: suffisso
"Con questa <i>microscopica</i> randa di paglia" (p. 62)	"Com essa <i>coisinha</i> catita de folha de palmeira" (p. 82)	Aggiunta: aggettivo "microscopico"
" <i>Grande capanna</i> " (p. 62)	" <i>Malocão</i> "	Aggiunta: aggettivo "grande"
"Parlare <i>fitto fitto</i> " (p. 62)	"Numa <i>falação</i> cerrada" (p. 83)	Aggiunta: ripetizione

Nel T.T.2. si osservano strategie simili adottate nel T.T.1.. Daniela Ferioli, anche se in alcuni casi neutralizza l'effetto dei termini alterati, in più occasioni dimostra la tendenza a compensarli e a negoziare le perdite.

L'alterazione del lessico è strettamente correlata allo stile e al tono del testo, che verrà analizzato nei paragrafi a seguire.

3.4.2.5. Espressioni idiomatiche ed eufemismi

Utopia selvaggia presenta uno stile con una sottesa ironia e con molti doppi sensi. Tanto è vero che si trovano moltissime espressioni idiomatiche unite a modi di dire della lingua parlata, portando così ad aumentare l'ironia.

La Ferioli cerca di preservare le varie espressioni idiomatiche con adeguate trasposizioni linguistiche: quando possibile, sostituendole con altre italiane che siano analoghe, oppure tentando compensarle con altre che, anche se non idiomatiche, siano espressioni caratteristiche della lingua d'arrivo. È raro che la traduttrice traduca alla lettera frasi idiomatiche del testo fonte che non esistono in italiano, risolvendole attraverso la creazione di qualcosa con lo stesso significato implicito che riproduca quella fonte, e adattandosi alla cultura d'arrivo.

Si trovano al lungo del testo molte espressioni idiomatiche come per esempio: “*um mingau amargo como o diabo*” (p. 85), laddove la forma figurata viene resa in modo adeguato nel testo tradotto, ossia “*una pappa amara come il fiele*”, significando “amarissima”. Oppure, nel caso di “*tem provas às carradas*” (p. 51) è trasposto nella forma adeguata della lingua italiana, “*ha una carrettata di prove*” (p. 38), laddove in entrambe le lingue, “*carrada*”/“*carrettata*” indicano “in grande quantità”.

Ma, a fianco a queste espressioni rese con le loro analoghe, ne appaiono altrettante adattate alla lingua italiana, appropriandosi così del T.F.2., ma mantenendo il tono e le sfumature di base. Per esempio, “*caem na gargalhada*” (p. 98), che indica una risata prolungata e rumorosa, viene sostituita dall'espressione italiana, “*ridono a crepapelle*”. Un altro esempio lo si vede nella seguente frase, “*o chefão atrás, gaiato, abria-se em gargalhadas*” (p. 83), resa come “*il tuxaua lo seguiva ridendo come un matto*” (p. 62). In questa breve frase, si distaccano molti aspetti traduttivi analizzati e visti precedentemente. Per esempio, la neutralizzazione del sostantivo alterato in forma accrescitiva con una sfumatura quasi ironica (*chefão*), così anche l'omissione dell'aggettivo attributivo (*gaiato*), togliendo in questo modo molti dettagli della descrizione che contribuiscono ad indicare caratteristiche del personaggio Calibano, e creare l'*humor* di base alla scena narrata.

Altro esempio è l'espressione “*dá um azar danado*” (p. 82), sostituita con una italiana, “*mena un gramo infernale*” (p. 62), che appare adeguata dal punto di vista del significato, però denota un registro più alto rispetto a quello fonte, perché espressione più ricercata, allontanandosi così dallo stile e dal tono del T.F.2.. Infatti, in molte occasioni, la modulazione delle espressioni idiomatiche del T.F.2. porta ad alterare lo stile attraverso desvii, che fanno emergere lo stile della traduttrice, allontanandosi quindi da quello dell'Autore. Ciò lo si può osservare in diverse occasioni. Come nella frase “*dormiu bem demais*” (p. 86), viene resa nel T.T.2. attraverso l'aggiunta di un'espressione idiomatica della lingua d'arrivo, “*dormì bene come un sasso*” (p. 65),

che porta ad una maggiore enfattizzazione. Un caso simile lo si osserva nella seguente frase: “*calado de doer porque nada sabia dizer*” (p. 86) tradotta, “*zitto come un topo perché non aveva niente da dire*” (p. 64). Oltre a modificare la perifrasi verbale “*calado de doer*” attraverso un’espressione idiomatica che esprime un senso un po’ diverso da quella fonte, viene cambiato anche il significato della subordinata, dandole una sfumatura diversa. Tanto è vero che la frase del T.F.2. vuole dire che Pitum, in un certo qual modo, “soffriva” del fatto che non poteva parlare perché non sapeva alcuna parola della lingua dei Galibi. Mentre, nel T.T.2., la traduttrice cambia il senso della frase, affermando che Pitum “era zitto come un topo” perché non aveva alcun argomento da discutere con gli indios. Ciò porta ad un significato diverso del T.T.2..

Altre volte ancora, la traduttrice non compensa il significato implicito dei modi di dire presenti nel T.F.2., portando quindi ad una neutralizzazione. Ciò lo si vede, per esempio, in “*andaram passando um companheiro por trás*” (p. 168), che diventa “*si sdebitano col compagno che [...] hanno umiliato*” (p. 133), modificata in modo che si perde il significato intrinseco del modo di dire della lingua portoghese. Oppure, “*logo depois do pito que levou de Uxa*” (p. 83), laddove “*pito*” appare un modo di dire informale. Nel T.T.2. il registro colloquiale viene neutralizzato, portando a cambiare il tono, tanto che si legge: “*Uxor lo aveva appena sgridato*” (p. 62).

Vediamo questi esempi riassunti in tabella comparati con altri registrati durante l’analisi:

Tabella 59 - Espressioni idiomatiche nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
“ <i>Paraquelchelè</i> ” (p. 7)	“ <i>Para-lá-o-que-seja</i> ” (p. 15)	Creazione
“ <i>Ha una carrettata di prove</i> ” (p. 38)	“ <i>Tem provas às carradas</i> ” (p. 51)	Sostituzione con analogia in italiano
“ <i>Il tuxaua lo seguiva ridendo come un matto</i> ” (p. 62)	“ <i>O chefeão atrás, gaiato, abria-se em gargalhadas</i> ” (p. 83)	Sostituzione con analogia in italiano, adattata
“ <i>Mena un gramo infernale</i> ” (p. 62)	“ <i>Dá um azar danado</i> ” (p.82)	Sostituzione con una in italiano con registro diverso

“Uxor lo aveva appena sgridato” (p. 62)	“Logo depois <i>do pito</i> que levou de Uxa” (p. 83)	Neutralizzazione - Perdita dell’espressione idiomatica
“Dormi bene <i>come un sasso</i> ” (p. 65)	“Dormiu bem demais” (p. 86)	Aggiunta espressione idiomatica
“ <i>tirapiedi</i> ” (p. 65)	“ <i>pau-mandado</i> ” (p. 86)	Sostituzione con analoga in italiano
“Il caapi è una pappa amara <i>come il fiele</i> ” (p. 64)	“Caapi é uma mingau amargo <i>como o diabo</i> ” (p. 85)	Sostituzione con analoga in italiano
“Zitto <i>come un topo</i> perché non aveva niente da dire” (p. 64)	“ <i>Calado de doer</i> porque nada sabia dizer” (p. 86)	Sostituzione con analoga in italiano, adattata
“ <i>Ridono a crepabelle</i> ”	“ <i>Caem na gargalhada</i> ” (p. 98)	Sostituzione con analoga in italiano, adattata
“ <i>A far marachelle</i> ” (p. 133)	“ <i>Fazendo estripulias</i> ” (p. 168)	Sostituzione con analoga in italiano
“E, a loro volta, si sdebitano col compagno che, sempre in sogno, <i>hanno umiliato</i> ” (p. 133)	“E dão, espontaneamente, a recompensa devida se eles próprios, nos sonhos, <i>andaram passando um companheiro por trás</i> ” (p. 168)	Neutralizzazione - Perdita dell’espressione idiomatica

Quindi, si nota che le strategie per rendere le espressioni idiomatiche nel T.T.2., quando possibile, queste vengono sostituite con altre analoghe o adattate al contesto d’arrivo, sennò può succedere che vengano neutralizzate. Seppur alle volte si osservi la perdita di alcune espressioni o modi di dire, lo stilee il registro del T.F.2. tende ad essere mantenuto nel T.T.2. attraverso compensazioni e aggiunte, sebbene, in molti casi, emerga lo stile della traduttrice.

Un altro aspetto che deve essere qui commentato, è a proposito di espressioni del T.F.2. caratterizzate da un tono e un registro volgare. Nel T.T.2. si osserva che, in alcuni casi, sono alterate attraverso eufemismi, mentre, nella maggior parte dei casi, si lasciano invariate usando le rispettive forme in italiano, senza fare alcun tipo di censura. Coticché il

registro non viene alterato, come si può osservare dall'esempio a seguire:

- Vuoi vedere che sono *froci*? ma dove sono finito, oh dio! Sarò scappato da donne dissolute per finire tra *culattoni*? (p. 63).
- Serão *bichas*, estes indios? Onde é que fui cair, meu Deus? Que provação é esta? Saí daquele mundo tarado das dononas, pra cair num mundo de *xibungos*? (p. 85).

Il registro gergale viene riprodotto tale e quale nel T.T.2.. In questo frammento, anche se non è il punto centrale di questa analisi, presenta molte omissioni. Si osserva infatti la neutralizzazione del sostantivo alterato, “*dononas*”, reso invece alla forma base; così anche la neutralizzazione parziale della sfumatura colloquiale del termine “*tarado*”, tradotto come “*dissoluto*”, modo forse più formale.

In un'altra parte, invece, si nota che la traduttrice opta per una scelta eufemistica, modificando il sintagma “*como maricas*”, in una forma più blanda, “*un pappamolla*”, portando così ad una attenuazione della parola.

Quanto agli eufemismi e alla modulazione del registro, si possono vedere nella tabella riassuntiva:

Tabella 60 - Eufemismi e registro nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
“[...] alla testa del <i>pene</i> ” (p. 61)	“[...] atando a pele do bico do <i>pau</i> ” (p. 82)	Eufemismo
“Il tuxaua prese dunque il <i>pene</i> , tirò le <i>palle</i> ” (p. 63)	“O tuxaua pegou de novo o <i>pau</i> de Pitum, puxou a <i>pelanca</i> ” (p. 84)	Eufemismo
“ <i>Froci</i> ” (p. 63)	“ <i>Bichas</i> ” (p. 85)	Traduzione letterale
“ <i>Culattoni</i> ” (p. 63)	“ <i>Xibungos</i> ” (p. 85)	Traduzione letterale
“Questo tuxaua è un <i>cacciaballe</i> ” (p. 134)	“Esse tuxaua é <i>papofurado</i> ” (p. 168)	Traduzione letterale

“Adesso mi castra, ‘ <i>sto cornuto!</i> ” (p.63)	“Vai me capar, <i>este corno?</i> ” (p. 84)	Traduzione letterale
---	---	----------------------

A parte alcuni casi, si può dire quindi, che la traduttrice non apporta grandi censure al testo e nemmeno porta ad alterare il registro gergale per uno più blando.

3.4.2.6. Lo stile

Come *Maíra*, anche *Utopia selvaggia* presenta uno stile caratterizzato dall'*humor*, dai giochi di parole e dalle ripetizioni che creano una ritmicità del testo, che portano ad enfatizzare determinate aspetti trattati. Questo romanzo appare molto più ironico e satirico rispetto a *Maíra*, il quale invece presentava un ritmoscandito da allitterazioni e ripetizioni rendendo il testo molto più melodico. Come si è visto nel secondo capitolo, il romanzo *Utopia selvaggia* si distingue esattamente per l'espedito dell'ironia, usato per desacralizzare i miti e le utopie create sulla *brasilidade*.

Ora, si cercherà di capire se la traduttrice è riuscita a mantenere l'effetto di fondo creato dall'Autore.

In *Utopia selvaggia* si ritrovano giochi di parole come, per esempio, “*provas provadas*” (p. 51), che però nel T.T.2. viene perso, non riproducendo la combinatoria fonologica (“*prove concrete*”, p. 38). Oppure la frase “*Curupaco-papaco, emu louco ... Curu ...*” (p. 19), viene resa nel T.T.2. come, “*Curupaco, papaco, paco...*” (p. 11). Si nota che il gioco di parole, nonostante venga riprodotto in parte, si modifica attraverso omissioni di alcune parti assieme all'aggiunta di altre non presenti nel T.F.2.. Questo viene fatto con “*paco*” che crea un effetto sonoro grazie alla rima delle tre parole. In questo caso si nota anche l'alterazione della punteggiatura.

Un altro esempio interessante da analizzare, che però non fa parte delle descrizioni etnografiche scelte, è il seguente:

Gli indios infatti giurano che le piante da cui colgono i due frutti sanno parlare: il paricá piange come un bambino, mentre il caapi si sbellica dal ridere (p. 64).

Os indios contam que as plantas de que tiram um e outro são falantes. A do paricá chora feito

criança quando colhem. Ao tirar as cascas para o caapi, a árvore ri às gargalhadas (p. 85).

Qui, oltre alla personificazione delle piante allucinogene usate dagli indios, si trova una similitudine (“*a do paricá chora feito criança*”), esplicitata nel T.T.2. attraverso l’uso di “come”. Appare anche un’espressione idiomatica (“*ri às gargalhadas*”)trasposta nel T.T.2. con un’altra analoga della lingua italiana, riproducendo così il significato di quella del T.F.2.. Anche qui si possono osservare omissioni di elementi della frase, le quali riducono il contenuto, così anche la descrizione diventa meno dettagliata, come si è già visto in altre occasioni.

Si possono considerare nella tabella a seguire alcuni degli esempi registrati durante l’analisi del T.T.2.:

Tabella 61 - Lo stile del T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.		Strategia
“ <i>Curupaco, papaco, paco ...</i> ” (p.11)	“ <i>Curupaco-papaco, emu louco ... Curu ...</i> ” (p. 19)	Gioco di parole, rime	Copia parziale con alterazione della punteggiatura
“ <i>Danno prove concrete</i> ” (p. 38)	“ <i>Dão provas provadas</i> ” (p. 51)	Gioco di parole	Specificazione del sostantivo - Perdita
“È un triangolino” (p. 62)	“ <i>Não passa de um triangulozinho</i> ” (p. 82)	Gioco di parole con inversione	Omissione- Perdita
“Gli indios infatti giurano che le piante da cui colgono i due frutti sanno parlare: il <i>paricá</i> piange come un bambino, mentre il caapi si sbellica dal ridere” (p. 64)	“Os índios contam que as plantas que tiram um e outro são falantes. <i>A do paricá chora feito criança</i> quando colhem. Ao tirar as cascas para o caapi, a árvore ri às gargalhadas” (p. 85)	Similitudine/Personificazioni	Traduzione

“I bambini imparano, sognando, [...]. Gli uomini, sempre attraverso il sogno [...]” (p. 134)	“ <i>Assim</i> , os meninos [...]. <i>Assim</i> , os homens [...]” (p. 168)	Anafora	Omissione -Perdita
--	---	---------	--------------------

Oltre ai frequenti giochi di parole, sono presenti in *Utopia selvaggia* molte onomatopее, che vengono rese attraverso strategie traduttive che in più occasioni sono adattate alla lingua italiana o rese con le loro analoghe.

Alcune appaiono come nel testo fonte, è il caso di *Xcrixxx*, *xcrixxx*, *xcrixxx* (p. 152), una delle poche che non viene alterata né dal punto di vista fonologico, né da quello della punteggiatura. Altre invece, sono modificate parzialmente, come per esempio, “*xcorò*, *xcorò*, *xcorò*” (p. 113), che appare adattata nella grafia, dato che nel testo fonte appare con accento circonflesso. Mentre, “*txetò*, *txetò*, *txetò*” (p. 114) è alterata non solo rispetto l’accentuazione, ma anche dal punto di vista della punteggiatura, dato che nel T.F.2. le tre onomatopее sono divise dal trattino lungo.

In altre occasioni, le onomatopее sono sostituite con le equivalenti in lingua italiana, come per esempio: “*nenhuma dá um pio*” (p. 52) diventa “*nessuna dice un beh*” (p. 39); oppure, “*escutando o txecorô dele*” (p. 146) che appare come, “*a captare il suo blabla*” (p. 114); l’*oba*” (p. 200) è sostituito con “*uelá*” (p. 160) e così “*xpô*” (p. 200) diventa “*splash*” (p. 160). In questi ultimi due esempi, anche la punteggiatura è alterata.

Un altro esempio interessante da osservare è il seguente:

- Caa...gar! Caa...ricar! Caa ...gar. (p. 160)
- Caa-gar. Caa-rre-gar. Caa-gar. (p. 200)

Qui la traduttrice riproduce l’effetto sonoro, riuscendo a compensare anche la sostituzione della parola “*carregar*” con la sua forma in italiano “*caricare*”, mantenendo così l’effetto sonoro. Mentre la punteggiatura del T.F.2. viene alterata nel T.T.2..

Sempre a proposito delle onomatopее, frequentemente vengono adattate alla lingua italiana dal punto di vista fonologico, come per esempio, “*Tupã*, *Tupã*” (p. 199) diventa “*Tupàn*, *Tupàn*” (p. 159),

riproducendo in questo modo la nasalità attraverso la “n” finale. Oppure l’onomatopea presente nel seguente sintagma, “*com este seu nhennhém*” (p. 167) diventa “*col tuo gnegnè*” (p. 133), quindi adattata alla lingua italiana.

Si possono vedere i diversi esempi riassunti in tabella:

Tabella 62 - Onomatopee nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Strategia
“ <i>Pissipissi</i> ” (p. 45)	“ <i>Psiu</i> ” (p. 61)	Creazione
“ <i>Xcrixxx, xcrixxx, xcrixxx</i> ” (p. 152)	“ <i>Xcrixxx, xcrixxx, xcrixxx</i> ” (p. 191)	Copia
“ <i>Xcorò, xcorò, xcorò</i> ” (p. 113)	“ <i>Xcorô, xcorô, xcorô</i> ” (p. 145)	Copia con adattamento della grafia
“ <i>Txetò, txetò, txetò</i> ” (p. 114)	“ <i>Txetó - texetó - texetó</i> ” (p. 145)	Copia con adattamento della grafia + alterazione della grafia
“Nessuno dice un <i>beh</i> ” (p. 39)	“ <i>Nenhuma dá um pio</i> ” (p. 52)	Sostituzione con analogo in italiano
“A captare il suo <i>blabla</i> ” (p. 114)	“ <i>Escutando o txecorô dele</i> ” (p. 146)	Sostituzione con analogo in italiano
“ <i>Col tuo gnegnè</i> ” (p. 133)	“ <i>Com este seu nhennhém</i> ” (p. 167)	Copia + sostituzione con analogo in lingua italiana
“ <i>Tupàn, Tupàn</i> ” (p. 159)	“ <i>Tupã, Tupã</i> ” (p. 199)	Copia con adattamento della grafia
“ <i>Uelá</i> ” (p. 160)	“ <i>Oba</i> ” (p. 200)	Sostituzione con analogo in italiano
“ <i>Splash</i> ” (p. 160)	“ <i>Xpô</i> ” (p. 200)	Sostituzione con analogo in italiano
“ <i>Caa...gar! Caa...ricar! Caa...gar.</i> ” (p. 160)	“ <i>Caa-gar. Caa-rre-gar. Caa-gar.</i> ” (p. 200)	Copia + sostituzione con analogo in lingua italiana

Pertanto anche a proposito delle onomatopee, le quali producono un certo ritmo e sonorità del testo, vengono rese nel T.T.2. attraverso tecniche differenti, come si è osservato per altri degli aspetti

microstrutturali: alle volte, si avvicinano al contesto d'arrivo, altre invece, sono modificate secondo scelte stilistiche della traduttrice.

In questa parte, in cui si analizzava lo stile del T.T.2., si è notato che la traduttrice abbia cercato di mantenere o, per lo meno, di ricreare lo stile e il ritmo del T.F.2., riproducendo in questo modo l'effetto creato dall'Autore. Nonostante perdite o aggiunte, Daniela Ferioli è riuscita nel T.T.2. a mantenere la comicità del romanzo fonte.

3.4.3. Le norme microstrutturali dei testi tradotti

Dall'analisi microstrutturale dei due testi tradotti, si sono osservati procedimenti analoghi che portano alla descrizione di alcune delle norme che soggiacciono a livello microstrutturale.

Si è notato in particolar modo che, in molti casi, non ci sia una sistematicità nelle strategie traduttive adottate nei due testi, mostrando quindi una mancata omogeneità di strategie.

Si possono vedere le ricorrenze registrate a livello microstrutturale sintetizzate nella tabella a seguire:

Tabella 63 - Ricorrenze a livello microstrutturale nei T.T.1. e T.T.2.

Aspetto microstrutturale	T.T.1.	T.T.2.
Articoli e numero dei sintagmi nominali	Alterazione (specificazione: dal plurale al singolare)	Alterazione (no strategia sistematica)
Aggettivi possessivi/ Aggettivi possessivi con rafforzativo	Omissione con effetto di neutralizzazione	/
Aggettivi qualificativi	Omissione - meno narratività (1 caso)	Omissione aggettivi qualificativi di grado superlativo e/o relativo
Aggettivi e pronomi dimostrativi	/	Omissione
Avverbi	Omissione di deittici e incisi	Omissione di deittico; aggiunta
Pronomi diretto; combinati; soggetto; aggettivo possessivo	Esplicitazione - specificazione	Esplicitazione; 1 caso di omissione ma con compensazione

Antroponimi	Copia; copia con adattamento della grafia; traduzione (4 casi); sostituzione (2 casi). Tendenza straniante.	Copia; copia con adattamento (1 caso); sostituzione/creazione; traduzione. Tendenza straniante e addomesticante.
Toponimi	Copia; traduzione quando esiste. Tendenza straniante.	Copia; traduzione. Tendenza straniante e addomesticante.
Termini indigeni	Copia; copia con adattamento grafica/creazione; traduzione con termine più generico o naturalizzazione; omissione; esplicitazione in glossario	Copia e copia con adattamento grafica con esplicitazione in nota a piè di pagina; perifrasi o aggiunte
L'alterazione del lessico	Neutralizzazione; compensazione attraverso traduzione o aggiunta	Neutralizzazione; compensazione attraverso traduzione o aggiunta
Espressioni idiomatiche ed eufemismi	Sostituzioni con espressioni in italiano analoghe e adeguate; aggiunte nel T.T.1. di modi di dire in italiano. Omissione - neutralizzazione di regionalismi; sostituzione con analoghi in italiano. Eufemismi.	Sostituzione con altre analoghe in lingua italiana, mantenendo l'effetto e il registro del T.F.2.
Lo stile	T.F.1. Linguaggio lirico e narrativo. Nonostante le perdite, queste sono compensate e negoziate al lungo del testo.	Ironico: effetto compensato

Innanzitutto, si nota un'autonomia traduttiva a livello sintagmatico che, in più casi, porta ad alterare gli articoli e il numero dei sintagmi nominali e aggettivali, portando i testi tradotti ad allontanarsi

dal testo fonte. Questo viene fatto senza una spiegazione logica modificando non solo il testo ma anche la materia narrata.

Si osserva anche a livello microstrutturale l'omissione di diversi elementi del testo: aggettivi, pronomi, avverbi, così anche i deittici. Con ciò si eliminano ripetizioni, rendendo le descrizioni ed i testi, meno precisi, così anche influenzando sul ritmo del testo. Infatti, come a livello macrostrutturale, si osserva anche qui l'emergere dello stile della traduttrice, che si appropria in questo modo del testo fonte.

A fianco alle omissioni, si registrano però anche aggiunte, come nel caso delle esplicitazioni dei pronomi, che, diversamente dalla tecnica di omissione, porta a specificazioni.

Pertanto le traduzioni sembrano rispondere ad un criterio di accettabilità piuttosto che di adeguatezza, laddove si privilegia la fluidità e la leggibilità del testo tradotto portando a frequenti alterazioni e modifiche dei testi fonte. Si nota infatti la tendenza della traduttrice a modificare il testo con una certa autonomia portando ad alterazioni, aggiunte, esplicitazioni nel testo che non sono giustificate per la diversità linguistica in favore di una traduzione che renda maggiormente l'"effetto". Tanto è vero che i testi tradotti non si allontanano dal ritmo e dallo stile del testo fonte, come si è visto nell'analisi delle espressioni idiomatiche e dello stile. Questo si lega ad uno dei principi base della poetica della traduttrice che riesce a compensare le perdite in diverse parti del testo, ma, in più casi, lo fa allontanandosi dal testo fonte. Ciò lo si è visto anche a livello lessicale, per esempio a proposito dei termini cosiddetti alterati, i quali contribuiscono ad apportare al testo un determinato tono e, alle volte, anche un'ironia sottesa. Alle volte vengono neutralizzati, spiegato dal fatto della differenza fra le due lingue, laddove l'uso dei diminutivi non è così comune nella lingua italiana come in quella portoghese. Ma la traduttrice negozia alcune di queste perdite in diverse parti del testo, quando è possibile, anche attraverso aggiunte.

Sempre a livello lessicale, come si è visto con gli antroponimi, i toponimi e soprattutto con i termini indigeni, si sono osservate strategie miste. Nonostante anche qui si osservi una mancata sistematicità e omogeneità dei procedimenti traduttivi, si nota lo straniare e allo stesso tempo l'addomesticare i termini, adattandoli nella grafia o sostituendoli con altri che si rifanno alla realtà della cultura d'arrivo. Con queste strategie, si porta ad avvicinare il testo fonte al lettore del contesto d'arrivo anche attraverso l'introduzione del glossario e delle note a piè di pagina, o di esplicitazioni e perifrasi all'interno del testo. Ciò porta a

minimizzare la stranezza del testo straniero in favore di una maggiore trasparenza e fluidità del testo.

Però, vista l'eterogeneità delle tecniche usate, a fianco all'addomesticazione, si registra anche alle volte la tendenza a stranierizzare i testi tradotti, lasciando alcuni termini nella forma fonte o trasformati in modo creativo, portando così a neologismi o vere e proprie creazioni.

Mentre, a livello stilistico, nel caso delle espressioni idiomatiche, eufemismi, giochi di parole, registro, si è osservato la tendenza a mantenerli o ricrearli, sebbene anche qui si è osservato che la traduttrice per riprodurre l'effetto del testo fonte, lo faccia appropriandosi di questo. Nonostante questo, bisogna evidenziare il registro curato usato dalla traduttrice.

Dunque, a livello microstrutturale, si è riconfermata la tendenza vista a livello macrostrutturale, ossia la tendenza a creare una traduzione, in più occasioni, accettabile, che porta all'appropriazione del testo fonte da parte della cultura d'arrivo.

Si può dire che il principio base alle due traduzioni è l'avvicinare il testo fonte al lettore e non viceversa, portando a neutralizzazioni di elementi culturali specifici del contesto di partenza, oltre che omissioni le quali influiscono anche a livello linguistico e descrittivo.

4. CONSIDERAZIONI FINALI

Lo studio delle traduzioni e pubblicazioni italiane delle opere di Darcy Ribeiro e della critica italiana sull'Autore e sulla sua attività, ha costituito la parte iniziale della presente tesi, portando a confermare l'importanza dell'Autore, in particolare come antropologo e difensore degli indios, dentro del sistema culturale italiano fra gli anni Settanta e Novanta del Ventesimo secolo.

L'analisi descrittiva delle traduzioni dei romanzi di Ribeiro fatta nella seconda parte di questo studio, ha portato ad informazioni su alcune delle norme e dei valori che dominavano la traduzione letteraria di testi letterari in Italia negli anni in cui i due testi sono stati pubblicati.

Innanzitutto, si è evidenziato un interesse per le opere provenienti dal sistema culturale latinoamericano, sia di genere saggistico, sia di quello letterario, spiegato dal periodo storico-sociologico e culturale, in cui l'America Latina rappresentava il simbolo di una "rivoluzione immaginata" e una nuova linfa da cui cogliere percorsi alternativi.

Quanto al genere del romanzo, si osserva la predilezione per il romanzo latinoamericano, in particolare a partire dal fenomeno editoriale del *boom* latinoamericano, portando alla preferenza per determinate correnti, quali l'indianismo e l'indigenismo. Questa tendenza presenta un panorama editoriale italiano che aspirava a una divulgazione delle opere ad un pubblico sempre più ampio, tanto che in questi anni si cominciano a far circolare edizioni tascabili ed economiche, per poter raggiungere le giovani generazioni studentesche e le nuove classi sociali che si stavano formando. Inoltre, si pubblicavano opere di diversi generi provenienti dall'America Latina con valore politico e sociale, oltre che esotiche e cosmopolite, in linea con i programmi editoriali delle principali case editrici italiane che pubblicarono Darcy Ribeiro.

Le stesse traduzioni italiane dei romanzi di Darcy Ribeiro sono la manifestazione della tendenza editoriale appena descritta, che mostra il crescente interesse del sistema culturale italiano, a partire dai primi anni Settanta, per la produzione letteraria latinoamericana e, in misura minore, per quella brasiliana. Inoltre, bisogna dire che l'opera letteraria di Ribeiro appare appena come una "corrente" all'interno della sua estesa attività intellettuale, e vista la predilezione dell'editoria italiana per il romanzo latinoamericano, si spiega il perché delle traduzioni.

Dopo l'esame del contesto in cui si inseriscono le traduzioni italiane dei romanzi ribeiriani, è stata fatta l'analisi descrittiva di *Maira*

e *Utopia selvaggia*, a livello preliminare, macrostrutturale e microstrutturale, comparandole sempre ai loro testi fonte.

Le due traduzioni analizzate nelle diverse fasi, rispettivamente i romanzi *Maira* e *Utopia selvagem* di Darcy Ribeiro, entrambe realizzate da Daniela Ferioli, presentano punti di contatto, dimostrando quindi che non erano avvenuti cambi di strategie traduttive ed editoriali nel corso dei dieci anni che separano la pubblicazione della prima opera dalla seconda. Entrambe sembrano orientate dallo stesso metodo traduttivo e dalle stesse norme.

Dalla prima parte dell'analisi, quella a livello preliminare, in cui sono stati considerati gli elementi extratestuali, si è osservato che entrambe le traduzioni appaiono adeguate al testo fonte, riportando sulla prima di copertina i dati riguardanti l'autore, il titolo dell'opera, la casa editrice. Viene riportato anche il nome del traduttore, la lingua da cui si traduce e il titolo dell'opera straniera, sebbene solo nelle pagine interne. È stato anche possibile riscontrare che la figura della traduttrice Daniela Ferioli, la quale aveva già una certa visibilità nel polisistema della letteratura brasiliana tradotta, seppure non apparendo centrale, viene distaccata nell'apparato paratestuale dei testi tradotti, laddove si riporta il suo nome. Inoltre, nelle due traduzioni viene dato uno spazio alla voce del traduttore, in cui la Ferioli attraverso alcune note, glossario e postfazione, si rende visibile.

Quanto ai titoli dei testi tradotti, si osserva che la loro traduzione non si allontana da quella fonte, anzi, il primo viene lasciato nella forma di partenza, portando così ad un effetto straniante e denotando la sua origine straniera, mentre il secondo viene tradotto in italiano.

Infine, la struttura dei due testi tradotti, nonostante qualche differenza minima dovuta probabilmente a scelte editoriali, corrisponde a quella dei testi di partenza. Bisogna ricordare che le due case editrici che hanno pubblicato i romanzi di Ribeiro, la Feltrinelli e l'Einaudi, erano riconosciute per il loro prestigio e per una politica editoriale di qualità, che è dimostrata dalle scelte e strategie paratestuali che si è evidenziata nelle due traduzioni.

Dunque, a livello preliminare si riconosce un metodo diretto al testo fonte, portando i testi tradotti ad apparire adeguati. Però, già dall'analisi a livello macrostrutturale, si evidenzia un metodo traduttivo fortemente appropriante del testo fonte.

Una delle strategie che più si distacca è la tendenza all'omissione di periodi e di elementi della frase, portando così alla neutralizzazione di molti aspetti della narrazione, oltre che di aspetti culturali tipici del paese o delle realtà indigene. Attraverso questo procedimento, si osserva

l'eliminazione di aspetti particolari della realtà narrata, apparendo così semplificata, oltre che generalizzata, e adattata al lettore del contesto d'arrivo, dovuta all'omissione di elementi più stranianti.

L'omissione o la condensazione si nota a livello della punteggiatura, del periodo, ma anche a quello del sintagma, in cui si osserva l'eliminazione di sostantivi, aggettivi e avverbi, sostituita altre volte dalla specificazione.

Pertanto la traduzione appare caratterizzata da strategie che si appropriano del testo portando ad una neutralizzazione e alla cancellazione di aspetti specifici del testo fonte.

A fianco a questa strategia, un'altra che appare prevalente è l'aggiunta. Questa tendenza si osserva a proposito della punteggiatura, ma anche dei sintagmi, che vengono così alterati con l'aggiunta di nuovi elementi. Questa strategia sembra voler compensare le omissioni fatte, attraverso esplicitazioni, perifrasi, note a piè di pagina o anche nel glossario. Con questi due ultimi procedimenti, sembra quasi si volesse mantenere evidente la referenza alla culturale fonte mostrandone l'origine straniera. In realtà, l'accostamento di queste due tecniche traduttive (omissione ed espansione), oltre a mostrare una tendenza traduttiva soprattutto appropriante, appare allo stesso tempo straniante, volendo in certi punti mostrarsi "fedele" al testo di partenza. Però, il metodo traduttivo non solo appare caratterizzato da strategie miste (l'addomesticare/adattare e lo straniare), ma anche come creativo, dimostrato dalle scelte autonome prese dalla traduttrice. Ciò è evidente soprattutto a livello lessicale, come si osserva dall'analisi microstrutturale a proposito dei termini indigeni, in cui si osservano strategie viste anche nella fase preliminare, durante l'analisi degli indici. Qui si nota una tendenza ad addomesticare la grafia alla lingua italiana o a naturalizzare realtà specifiche culturali sostituendole con altre appartenenti a quella italiana, ma, altre volte ancora, si lascia intravedere l'origine straniera e per questo, i termini sono lasciati nella lingua fonte. O ancora, si registra la creazione di termini nuovi attraverso l'uso di neologismi.

Nei due testi tradotti c'è una tendenza ad avvicinare il testo fonte al lettore, che si riflette non solo nelle strategie usate, o a livello lessicale, ma anche in quello stilistico. A proposito delle espressioni idiomatiche, la traduttrice, in molti casi, le traduce in modo opportuno con le forme corrispondenti in italiano, in altri, ne introduce di nuove, anche quando non sono presenti nel testo fonte, e ciò viene fatto anche con ripetizioni e altri aspetti dello stile. In questo modo, il testo tradotto appare come un prodotto del contesto d'arrivo. Viste le modifiche e le

alterazioni fatte per riprodurre lo stile e il registro del testo fonte, si è registrata una certa indipendenza nelle scelte traduttive adottate dalla traduttrice, ma tentando comunque mantenere l'effetto del testo di partenza.

Per esempio si osserva che nelle descrizioni sono fatte alterazioni per “depurarle” da elementi con marche culturali specifiche o da altri che trasmettono precisione e dettagli. Il fatto di eliminarli, cambia lo stile, il ritmo e la narratività, rendendole più concise e meno dettagliate. Inoltre, si rende la lettura più fluida, meno ambigua e più chiara, adattandola al lettore.

Dunque, l'atteggiamento comune nei procedimenti traduttivi adottati è di appropriazione e/o addomesticazione del testo fonte resi attraverso l'omissione, che porta a generalizzazione e neutralizzazione di elementi culturali specifici, così anche attraverso esplicitazioni e specificazioni, con le quali si vogliono chiarire aspetti che la traduttrice considera non necessari o incomprensibili da parte del lettore della cultura d'arrivo. Tutto questo porta alla neutralizzazione di elementi importanti del contenuto narrativo e descrittivo, ma anche dello stile e della lingua usati dall'Autore che corrispondono a caratteristiche proprie della sua scrittura. Quindi, anche gli interventi apparentemente minimi, sono alterazioni che portano alla modifica del testo fonte, del suo contenuto e stile, per una addomesticazione del testo in favore di un avvicinamento al lettore del contesto d'arrivo.

Quindi, al lungo dell'analisi descrittiva delle due traduzioni, si è evidenziata una regolarità di alcune soluzioni e strategie traduttive adottate dalla traduttrice, esplicitando il metodo usato dalla Ferioli. Le due traduzioni italiane appaiono regolate da un principio di appropriazione dell'opera straniera che porta alla neutralizzazione e alla naturalizzazione del testo straniero. Infatti, sul piano descrittivo, si osserva la neutralizzazione, attraverso frequenti omissioni e aggiunte che alterano le descrizioni, così anche (seppure in misura minore) la naturalizzazione di elementi culturali stranieri specifici del contesto fonte e di quello indigena. Mentre, a livello stilistico, avviene la neutralizzazione di aspetti stilistici di Darcy Ribeiro in favore di un testo più leggibile e meno ambiguo, dimostrato anche dall'uso di note a piè di pagina, in particolare nella traduzione di *Utopia selvaggia*, portando così ad un'appropriazione anche dello stile. Ciò lo si può notare a proposito delle espressioni idiomatiche che, in molti casi, vengono adattate al contesto italiano o neutralizzate, perdendo aspetti regionali e il registro a loro connesso.

Inoltre, visti i diversi procedimenti traduttivi usati dalla traduttrice, si nota che la traduzione letteraria è caratterizzata da un metodo che, in più aspetti, appare creativo, tanto che Daniela Ferioli ammette di rifarsi alla *transcrição creativa* proposta da Haroldo de Campos. Infatti si sono osservate frequenti alterazioni nei testi tradotti apportate in modo autonomo dalla traduttrice. Alla luce di questo, si è portati a supporre che l'attività traduttologica all'epoca delle traduzioni dei romanzi di Darcy Ribeiro non era caratterizzata da norme sistematiche e da uno schema rigido delle strategie traduttive, bensì da scelte flessibili. Malgrado questo, le due traduzioni italiane fatte dalla Ferioli appaiono ricreare l'effetto dei testi di partenza e in molti casi, introducono aspetti propri della cultura brasiliana forse sconosciuti dal lettore italiano, ma evidenziando in questo modo l'origine straniera del testo.

Quindi, considerando i cambiamenti avvenuti negli ultimi decenni nell'ambito dei *Translation Studies*, laddove è avvenuta una maggior coscientizzazione portando la disciplina a cambiare profondamente, consolidandosi e internazionalizzandosi, sarebbe interessante portare a delle nuove traduzioni dei due romanzi di Ribeiro, le quali non presentano altre traduzioni né ulteriori edizioni. Sebbene l'interesse per un autore come Darcy Ribeiro era spiegato dalla particolarità del periodo storico in cui viene tradotto, l'intellettuale brasiliano viene ancora citato nell'ambito accademico brasilianistico e vista la raffinatezza e ricercatezza dei suoi romanzi, sarebbe importante portare a delle nuove traduzioni, in linea con gli attuali modelli traduttivi e con l'epoca storica attuale, la quale appare molto più globalizzata, dove molti termini una volta sconosciuti, sono oggi entrati a far parte della cultura italiana.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia di Darcy Ribeiro

RIBEIRO, Darcy. *Religião e mitologia Kadiwéu*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos índios, 1950.

_____. *Arte Kadiwéu*. Rio de Janeiro: Separata de *Cultura*, nº 4, Ministério da Educação e Cultura, 1951.

_____. *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1957.

_____. *O processo civilizatório. Etapas da evolução sócio-cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A universidade necessária*. Porto Alegre: P&T, 1969 (Buenos Aires: Galerna, 1967).

_____. *As Américas e a civilização. Processo de formação e causa do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969).

_____. *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970a.

_____. *Fronteras indígenas de la civilización*. México: Siglo XXI, 1971.

_____. *Os brasileiros. Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1972 (Montevideo: Arca Editorial, 1969).

_____. *Il processo civilizzatore. Tappe dell'evoluzione socioculturale*. Trad. Alberto Pescetto. Milano: Feltrinelli, 1973.

_____. *In difesa delle civiltà-indios*. Trad. Franco Realini. Milano: Jaca Book, 1973a.

- _____. *Uirá sai à procura de deus. Ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- _____. *Le Americhe e la civiltà. Formazione e sviluppo ineguale dei popoli americani*. Trad. Alberto Pescetto. Torino: Einaudi, 1975.
- _____. *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975a (In: *Current Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, vol. 11, n° 4-5, oct.-dic. 1970).
- _____. *Il dilemma dell'America Latina. Strutture di potere e forze insorgenti*. Trad. Mirella Malfatti. Milano: Il Saggiatore, 1976.
- _____. *Maíra*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976a.
- _____. *O dilema da América Latina. Estruturas de poder e forças insurgentes*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978 (Città del Messico: Siglo XXI Editores, 1971).
- _____. *Maíra*. Trad. Daniela Ferioli. Milano: Feltrinelli, 1979.
- _____. *Sobre o óbvio. Ensaios insólitos*. Porto Alegre: LPM, 1979a.
- _____. *O Mulo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Il Mulo*. Trad. Daniela Ferioli. Milano: Feltrinelli, 1983.
- _____. *Utopia selvaggia*. Trad. Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1987.
- _____. *Migo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- _____. *Frontiere indigene della civiltà. Gli indios del Brasile fino agli anni '60*. Trad. Franco Realini. Milano: Jaca Book, 1990.
- _____. *Testemunho*. São Paulo: Editora Siciliano, 1990a.
- _____. ; MOREIRA NETO, Carlos de Araújo (Orgs.). *A fundação do Brasil, 1500-1700*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992.

_____. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Diários índios. Os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. *Confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Mestiço é que é bom*. Rio de Janeiro: Revan, 1997a.

_____. Entrevista. In: MARKUN, Paulo (Org.). *O melhor do roda viva: o mais antigo e respeitado programa da TV - cultura*. São Paulo: Conex, 2005, pp. 53-66.

_____. “La sofferta eredità dei popoli indigeni”. In: *Latinoamerica e tutti i sud del mondo*. n. 94/95, 1/2, 2006, pp. 199-209.

_____. *Brasile. L'epopea di un Popolo Nazione*. Trad. Guia Boni. Cagliari: Fabula Editore, 2007.

_____. *Encontros. Darcy Ribeiro*. Apresentação Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007a.

_____. “I popoli-testimoni del Centro America”. In: *Latinoamerica. Cubana* n. 14. Ago. 2009, pp. 33-38.

Bibliografia generale

AA.VV. *A Itália e o Brasil indígena. L'Italia ed il Brasile indigeno*. Rio de Janeiro: Index Editora, 1983.

ABREU, Regina. “Museus, patrimônios e diferenças culturais”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra G. “O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama”. In: ABDALA, Benjamin Jr. (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 87-97.

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. “Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro: uma fábula mestiça”. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Universidade Unigranrio, Vol. V, n° XVIII, Jul.-Set. 2006. Disponibile in: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/385/376>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

ASSOCIAZIONE ITALIA-BRASILE. *Novamente ritrovato: il Brasile in Italia 1500-1995*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1995.

AVELLA, Aniello Angelo. *Dal Pan di zucchero al Colosseo: intellettuali brasiliani a spasso per le vie di Roma e dintorni*. Roma-L’Aquila: Japadre, 2006.

AVELLA, Nello. “Historie memorabili: cinque secoli di indagini”. In: ASSOCIAZIONE ITALIA-BRASILE. *Novamente ritrovato: il Brasile in Italia 1500-1995*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1995.

BADINI, Riccardo. “L’altra voce della letteratura latinoamericana nell’editoria italiana”. In: *Letterature d’America*. Rivista Trimestrale. Ispanoamericana. Roma: Sapienza, Anno XXX, n. 128, 2010.

BAKER, Mona (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2001.

BARCA, Vincenzo. “Amazzonia, tristi tropici”. In: ASSOCIAZIONE ITALIA-BRASILE. *Novamente ritrovato: il Brasile in Italia 1500-1995*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1995.

BASSNETT, Susan & TRIVEDI, Harish. *Post-Colonial Translation Studies. Theory and practice*. London/New York: Routledge, 1999.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003 (*Translation Studies*. Revised Edition. London/New York: Routledge, 1991).

BATALLA, Guilherme Bonfil. *Darcy Ribeiro. Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 10, p. 237-244, 1979.

BELLINI, Giuseppe. *Storia della letteratura ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*. Milano: LED, 1997.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradição na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002 (*Épreuve de l'Étranger*. Paris: Gallimard, 1984).

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Mauri Furlan, Andréia Guerini & Marie Hélène C. Torres. Tubarão: Copiart/Florianópolis: PGET, 2013 (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985).

BHABHA, Homi. “Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural”. In: _____. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, pp. 292-325 (*The location of Culture*. London: Routledge, 1990).

BOMENY, Helena. *Darcy Ribeiro. Sociologia de um indisciplinado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOSI, Alfredo. “Morte, onde está tua vitória?”. In: RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Darcy. *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, pp.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella. “Darcy Ribeiro entre narrativas: antropólogo, militante e romancista”. In: *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Pisa-Roma, v. II, p. 149-156, 2000.

CADIOLI, Alberto. *La ricezione*. Bari: Laterza, 1998.

_____. *L'editore e i suoi lettori*. Bellinzona: Casagrande, 2000.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a el rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*. [1500]. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem & Outras metas - Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 31-48.

_____. *L'antologia dei cinque sensi*. Trad. Daniela Ferioli. Pesaro: Metauro, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Mundos cruzados”. In: RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CARVALHO, Cleuza Martins de. “Darcy Ribeiro ficcionista”. SILVA, Telma Borges da (Org.). In: *Vínculo, Revista de Letras da Unimontes*, vol. 9, n.1. Montes Claros: Unimontes, 2008.

CARVALHO, Silvia M.S. “Macunaíma, Maíra e Quarup”. In: *Itinerários*, Araraquara, n° 11, 1997, (pp. 55-80). Disponível in: <file:///Users/mac/Downloads/2610-6159-1-PB.pdf>. Último acesso: 08/06/2015.

CASTRO, Moacir Werneck de. “Um livro-testemunho”. In: RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CATALOGO EINAUDI. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*. Torino: Giulio Einaudi, 2003.

CATALOGO FELTRINELLI. *Catalogo storico 1955-1995*. Milano: Feltrinelli, 1995.

CESARI, Severino. *Colloquio con Giulio Einaudi*. Torino: Einaudi, 2007.

CHAGAS, Mário. *A imaginação museal*. Tese de doutoramento apresentada ao PPCIS da UERJ, 2003. Disponível in:
<http://pt.scribd.com/doc/50087891/Imaginacao-Museal-Museu-Memoria-e-Poder-em-Gustavo-Barroso-Gilberto-Freyre-e-Darcy-Ribeiro-CHAGAS-Mario#scribd>. Último acesso: 08/06/2015.

COELHO, Ribeiro Haydée. “A retórica da morte e sua contrapartida em *Maíra* de Darcy Ribeiro e *Concerto Cariocade* Antonio Callado”. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 15, n. 19, p. 89-96, jan/dez. 1995. Disponível in:
<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4572>.
 Último acesso: 08/06/2015.

_____. “Maíra: tempo e ritos”. In: RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. (Org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, 1997. (Coleção Encontro com escritores mineiros).

_____. “A recepção crítica de Darcy Ribeiro na América Latina”. In: *Literatura e estudos culturais*. PEREIRA, Maria A.; REIS, Eliana L. de L. (Orgs.). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000 (p. 85-102).

_____. “O exílio de Darcy Ribeiro no Uruguai”. In: *Aletria*, 2002. Disponível in:
<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1314/1410>. Último acesso: 08/06/2015.

_____. (Org.) *Las memorias de la memoria: el exilio de Darcy Ribeiro en Uruguay. Entrevistas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

_____. “A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Ángel Rama”. In: *Via Atlântica* N° 8 DEZ/2005, pp. 166-183. Disponível in:
<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50018>. Último acesso: 08/06/2015.

_____. “Darcy Ribeiro: a questão indígena, representação literária e suas múltiplas interfaces”. In: *O eixo e a roda*: v. 21, n. 2, 2012.
Disponibile in: file:///Users/mac/Downloads/3485-9718-1-SM.pdf.
Ultimo accesso: 08/06/2015.

CONSIGLIO, Vittorio. “In morte di Darcy Ribeiro”. In: *Thule. Rivista Italiana di Studi Americanistici*. N° 2/3 aprile/ottobre 1997, pp. 11-13.

COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène (orgs.). *Ensaio de literatura & Tradução - textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

COUTO, Ione Helena Pereira. “A tradução do objeto do ‘outro’ “. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

CURIA DEL SENATO AL FORO ROMANO. *Indios del Brasile: culture che scompaiono*. Settembre 1983 - Gennaio 1984. Roma: De Luca Editore.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. (Org.) *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DEMARIA, Cristina & FEDRIGA, Riccardo. *Il paratesto*. Milano: Sylvestre Bonnard, 2001.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.

EINAUDI, Giulio. *Frammenti di memoria*. Roma: Nottetempo, 2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “La posizione della letteratura tradotta dentro il polisistema letterario”. In: (NERGAARD, Siri. *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jacobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995. Trad. Stefano Traini). (“The position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, 1978, in: *Papers in Historical Poetics*, in Benjamin Hrushovski and Itamar Even-Zohar (eds.), *Papers on Poetics and Semiotics* 8, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27).

_____. “Polysystem Theory”. In: *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Durham: Duke University Press, vol. 11: 1, 1990.

FEDERICI, Marco. “La parola della metamorfosi in Darcy Ribeiro, Mario Vargas Llosa e Mário de Andrade”. In: *Letterature d’America*. Roma: Bulzoni Editore, Anno XXIX, nn. 126-127, 2009.

FELTRINELLI, Carlo. *Senior service*. Milano: Feltrinelli, 2007.

FERIOLI, Daniela. “Al lettore che non l’ha conosciuto”. In: CAMPOS, Haroldo de. *L’educazione dei cinque sensi*. Trad. Daniela Ferioli. Pesaro: Metauro, 2005.

FERRETTI, Gian Carlo. *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Giulio Einaudi, 2004.

_____ & IANNUZZI, Giulia. *Storie di uomini e libri. L’editoria italiana attraverso le sue collane*. Roma: Minimum Fax, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Os discursos da mestiçagem: interseções com outros discursos, críticas, ressematizações”. In: *Gragoatá. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Relações latinoamericanas*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, n. 22, p. 63 - 83, 2007.
Disponibile in:
<http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/279>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

FINAZZI AGRÒ, Ettore. “La città come simulacro. La ‘Nuova Roma’ di Darcy Ribeiro”. In: *Il Veltro*. N. 1-2, gennaio-aprile, 2000, pp. 255-258.

FLORES, Marcello; DE BERNARDI, Alberto. *Il Sessantotto*. Bologna: Il Mulino, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indianismo revisitado”. In: *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GAMBARO, Fabio. *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*. Milano: Unicopli, 2001.

GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di Camilla Maria Caderna. Torino: Giulio Einaudi, 1989. (*Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987).

GENTZLER, Edwin. *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. A cura di Margherita Ulrych. Trad. Maria Teresa Musacchio. Torino, UTET, 1998 (*Contemporary Translation Theories*. London-New York, Routledge, 1993).

GIUSTINI, Francesco. “Narrative di frontiera”. Fenomenologia di una forma aperta. Tesi di dottorato di ricerca. Bologna, 2009. Disponibile in: http://amsdottorato.unibo.it/1766/1/Francesco_Giustini_Tesi.pdf. Ultimo accesso: 08/06/2015.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine Torres; COSTA, Walter. (Org.). *Literatura & Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngue, vol. 1, Alemão/Português*. Florianópolis: NUPLITT, 2010. 2ª. Edição Revisada e Ampliada.

HEYMANN, Luciana Quillet. “O arquivo utópico de Darcy Ribeiro”. In: *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p. 261-282. Disponibile in: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702012000100014&script=sci_arttext. Ultimo accesso: 08/06/2015.

HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

HOBSBAWM, Eric J. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*. Trad. Brunello Lotti. Milano: Rizzoli, 1995 (*Age of Extremes - The Short Twentieth Century 1914-1991*. New York: Pantheon Books - Random House, 1994).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Apporto Italiano nella Formazione del Brasile/ A contribuição Italiana para a formação do Brasil* (ed. bilíngue). Florianópolis: NUT/NEITA/UFSC, 2002 (1º. Ed. 1954) (traduttore?).

HOLUB, Robert C.. *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi, 1989.

HOUAISS, Antonio. “Maíra”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

JUNQUEIRA, Carmen. “Maíra”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. “On Describing Translations”. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martins Press, 1985, pp. 42-53.

LAMBERT, José. “Produção, tradição e importação: uma chave para a descrição da literatura e da literatura em tradução”. Trad. Jean-François Brunelière e Andréia Guerini. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 35, n. 1, jan./jun. 2015: Literatura Comparada e Tradução; pp. 44-55. Disponível in:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/2212/showToc>.
Ultimo acesso: 08/06/2015.

LEFEVERE, André. *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*. A cura di Margherita Ulrych. Trad. Silvia Campanini. Torino: UTET libreria, 1998 (*Translatione, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992).

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. 4.ed. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003.

NETO, Maia J. “Maité, Maité”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MARIA, Luzia de. “O triunfo da vida”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MARINHO, Roberto. Apresentação. In: AA.VV. *A Itália e o Brasil indígena. L'Italia ed il Brasile indigeno*. Rio de Janeiro: Index Editora, 1983.

MARQUES, Paulo Sérgio. “Visões da morte no indigenismo de Darcy Ribeiro e Jorge Icaza”. In: *Gragoatá. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Relações latino-americanas*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, n. 22, p. 145-161, 2007. Disponível in: <http://www.uff.br/revistagracoata/ojs/index.php/gragoata/article/viewFile/284/286>. Último acesso: 08/06/2015.

MATTOS, André Luís Lopes Borges de. “Darcy Ribeiro e a antropologia no Brasil (1944-1956)”. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008. Disponível in: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2015/andre%20luis%20lopes%20borges%20de%20mattos.pdf. Último acesso: 08/06/2015.

MIGLIEVICH RIBEIRO, Adelia Maria. “Narrativa e reconciliação em *O Povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro”. In: *Naveg@américa. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2010, n. 5. Disponível in: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. Último acesso: 08/06/2015.

MIGNOLO, Walter. “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”. In: *Cânones e contextos*. Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 1996. v. 1. p. 91-106. Disponível in: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/177/169>. Último acesso: 08/06/2015.

MORINI, Massimiliano. *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*. Milano: Sironi, 2007.

MORINO, Angelo. *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*. Torino: La Rosa, 1979.

MUSEO LUIGI PIGORINI. *Índios del Brasile: culture che scompaiono. Scritti di antropologia e archeologia*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1983.

NERGAARD, Siri. *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jacobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*. Milano: Bompiani, 1995.

NEWMARK, Peter. *La traduzione: problemi e metodi*. Trad. Flavia Frangini. Milano: Garzanti, 1988 (*Approaches to Translation*. Oxford, Pergamon Press, 1981).

PELOSO, Silvano. *Amazzonia. Mito e letteratura del mondo perduto*. Roma: Editori Riuniti, 1988.

PEREIRA, Maria Antonieta; L. REIS, Eliana Lourenço de. (Orgs.) *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

RAGONE, Giovanni. *Introduzione alla sociologia della letteratura: la tradizione, i testi, le nuove teorie*. Napoli: Liguori, 1996.

RAMA, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”. In: *Nueva Sociedad*, Nro. 35, Marzo-Abril 1978, pp. 95-105. Disponibile in: http://www.lopezlabourdette.com/pdf/E_Rama_El_exiliado.pdf. Ultimo accesso: 08/06/2015.

RAMA, Ángel. “Darcy Ribeiro: una generación brasileña”. Entrevista de Darcy Ribeiro concedida a Ángel Rama. *Marcha*, Montevideo: 29 may. 1964. Trad. Haydée Ribeiro Coelho. In: COELHO, Haydée Ribeiro. (Org.). *Las memorias de la memoria: el exilio de Darcy Ribeiro en Uruguay. Entrevistas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. Disponibile in: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50019/54151>. Ultimo accesso 08/06/2015.

RAMOS, Maria Luiza. “As escrituras da morte”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. “Prosa literária atual no Brasil”. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de traduzir”. Trad. Margarete Von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilingue, vol. 1, Alemão/Português*. Florianópolis: NUPLITT, 2010. 2ª. Edição Revisada e Ampliada.

SPIELMANN, Ellen. “O antropólogo como escritor”. Trad. di Kristina Michahelles. In: RIBEIRO, Darcy. *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni, 1978.

_____. “Un paese attraverso”. In: ASSOCIAZIONE ITALIA-BRASILE. *Novamente ritrovato: il Brasile in Italia 1500-1995*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1995.

_____. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

_____. *Breve storia della letteratura brasiliana*. Genova: Il Melangolo, 2005.

TEDESCHI, Stefano. *All’inseguimento dell’ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell’America Latina*. Roma: Nuova Cultura, 2006.

_____. “La narrativa ispanoamericana e l’editoria italiana: panorama di un quinquennio (2004-2008)”. In: *Lettature d’America*. Rivista

Trimestrale. Ispanoamericana. Roma: Sapienza, Anno XXX, n. 128, 2010.

TORO, Cristina G. de. "Translation Studies: an overview". *Cadernos de Tradução*, n. 20. Florianópolis: UFSC/PGET, 2007, p. 09-42.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento. Volume 1*. Trad. Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TORTORELLI, Gianfranco. *Studi di storia dell'editoria italiana*. Bologna: Pàtron Editore, 1989.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

TRANFAGLIA, Nicola; VITTORIA, Albertina. *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*. Bari: Laterza, 2007.

TRENTO, Angelo. "Una travagliata contemporaneità". In: ASSOCIAZIONE ITALIA-BRASILE. *Novamente ritrovato: il Brasile in Italia 1500-1995*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

ULRYCH, Margherita. *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*. Torino: UTET, 1997.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Darcy Ribeiro: a razão iracunda*. Florianópolis: EdUFSC, 2015.

VENUTI, Lawrence. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Trad. Marina Guglielmi. Roma: Armando, 1999 (*The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995).

_____. *Os Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda, Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002 (*The Scandals of Translation. Toward an ethic of difference*. London, Routledge, 1998).

VIGINI, Giuliano. *Rapporto sull'editoria italiana*. Milano: Editrice Bibliografica, 1999.

Dizionari e Enciclopedie

BATTAGLIA, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*. Torino: UTET, 2002.

Enciclopedia I protagonisti della rivoluzione: America Latina, Africa, Asia. Milano: CEI, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Aurélio Século XXI O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

HOUAISS, Antônio; DE SALLES VILLAR, Mauro; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli Vocabolario della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli, 2004.

Articoli di riviste e giornali consultati

BEVILACQUA, Gianluca. “Fidel Castro della discordia per gli autori sudamericani”. In: *La Stampa*. 13 Agosto 1993. Disponibile in: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,seArch/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,14/articleid,0798_01_1993_0221_0016_11248429/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

BIANCHINI, Angela. “La donna un peccato brasiliano. *Il Mulo di Ribeiro*”. In: *La Stampa*. 30 Aprile 1983. Disponibile in: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,seArch/mod,libera/Itemid,3/action,viewer/page,2/articleid,1026_04_1983_0357_0002_14628593/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

CALABRESE, Omar. “Con l’occhio degli indios”. In: *L’Unità*. 24 Giugno 1979. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1979_06/19790624_003.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

CÁNDITO, Mimmo. “La fine degli indios. Viaggio nel profondo dell’America Latina”. In: *La Stampa*. 30 Luglio 1974. Disponibile in: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,15/articleid,1113_01_1974_0167_0015_16413936/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

_____. “Immagini ‘istruttive’ sugli ultimi indios”. In: *La Stampa*. 14 Novembre 1974a. Disponibile in: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1115_01_1974_0256_0007_16282185/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

_____. “La lotta dell’America Latina da una voce non imparziale”. In: *La Stampa*. 12 Giugno 1976. Disponibile in: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,12/articleid,1632_04_1976_0023_0012_25887148/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

_____. “Indios: urla di guerra nella foresta”. In: *La Stampa*. 20 Giugno 1992. Disponibile in: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,15/articleid,0833_01_1992_0167_0015_25127469/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

FABIETTI, Ugo. “Per l’accusa la parola a Geronimo. Come vive l’indiano d’America”. In: *L’Unità*. 6 Dicembre 1980. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1980_12/19801206_0005.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

GENTA, Luciano. “Ribeiro: dai tristi tropici ultime grida degli indios. Parla l’antropologo brasiliano, autore di Maira”. In: *La Stampa*. 2 Giugno 1979. Disponibile in: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task_search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,1635_04_1979_0021_0004_25883366/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

GIOVANARDI, Stefano. “La suora e calibano”. In: *La Repubblica*. 26 Luglio 1987. Disponibile in:

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/07/26/la-suora-calibano.html?ref=search>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

PLANA, Manuel. “Civiltà americane. Un’opera valida sulla formazione e lo sviluppo ineguale dei popoli delle Americhe: ne è l’autore lo studioso brasiliano Darcy Ribeiro”. In: *L’Unità*. 10 Aprile 1975. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1975_04/19750410_008.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

PUPPI, Lionello. “Rio, parla il governatore ‘socialdemocratico col pepe’ “. In: *L’Unità*. 21 Agosto 1985. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1985_08/19850821_003.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

RESENDE, Beatriz. “Metropolis d’America”. In: *L’Unità*. 17 Marzo 1997. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_1997_03.pdf/17CUL01A.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. “L’indio che genera morte. Un romanzo-documento dell’antropologo Ribeiro”. In: *La Stampa*. 14 Luglio 1979. Disponibile in: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,se arch/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,11/articleid,1635_04_1979_0027_0011_25915441/. Ultimo accesso: 08/06/2015.

_____. “Il Brasile di traverso”. In: *La Repubblica*. 7 Ottobre 1994, p. 35. Disponibile in: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/10/07/il-brasile-di-traverso.html?ref=search>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

SUMMA, Giancarlo. “La strage degli indios”. In: *L’Unità*. 28 Febbraio 1989. Disponibile in: http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1989_02/19890228_002.pdf&query=Ribeiro%20Darcy. Ultimo accesso: 08/06/2015.

TABUCCHI, Antonio. “Brasile Eden dei nostri rimorsi”. In: *Il Corriere della Sera*. 8 Agosto, 1997. Disponibile

in:http://archivistorico.corriere.it/1997/agosto/08/BRASILE_Eden_dei_nostri_rimorsi_co_0_9708088151.shtml. Ultimo accesso: 08/06/2015.

Siti web consultati

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=158>.
Ultimo accesso: 08/06/2015.

<http://www.amerindiano.org/>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

<http://www.fundar.org.br/>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

<http://www.fabulaeditore.com/collana-orixas/14-collana-orixas/22-brasiledribeiro.html>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

http://maintenance.unesco.org/404/?host=portal.unesco.org&uri=/culture/en/ev.php-url_id=7810&url_do=do_topic&url_section=201.html. Ultimo accesso: 08/06/2015.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>. Ultimo accesso: 08/06/2015.

APPENDICE

APPENDICE A - Le traduzioni di Alberto Pescetto

Autore	Opera	Casa editrice	Anno
AJTMATOV, Čingiz	<i>Giamilja e altri racconti</i>	Milano: Mondadori	1961
GROSSMAN, Leonid P.	<i>Dostoevskij artista</i>	Milano: Bompiani	1961
NABOKOV, Vladimir Vladimirovič	<i>Poesie</i>	Milano: Il Saggiatore	1962
FREYRE, Gilberto	<i>Padroni e schiavi</i>	Torino: Einaudi	1965
SINJAVSKIJ, Andrej Donat'evič	<i>In difesa della piramide o contro Evtusenko</i>	Milano: Jaca Book	1967
AA.VV.	<i>Idee per la città comunista</i>	Milano: Il Saggiatore	1968
FREYRE, Gilberto	<i>Nordeste: l'uomo e gli elementi</i>	Milano: Rizzoli	1970
TROTSKY, Lev	<i>Il giovane Lenin</i>	Milano: Mondadori	1971
FREYRE, Gilberto	<i>Case e catapecchie</i>	Torino: Einaudi	1972
RIBEIRO, Darcy	<i>Il processo civilizzatore</i>	Milano: Feltrinelli	1973
FREYRE, Gilberto	<i>Sociologia della medicina</i>	Milano: Rizzoli	1975
RIBEIRO, Darcy	<i>Le Americhe e la civiltà</i>	Torino: Einaudi	1975
ROZANOV, Vasilij Vasil'evič	<i>Foglie cadute</i>	Milano: Adelphi	1976
SINJAVSKIJ, Andrej Donat'evič	<i>Pensieri improvvisi</i>	Milano: Jaca Book	1978

ROZANOV, Vasilij Vasil'evič	<i>L'apocalisse del nostro tempo</i>	Milano: Adelphi	1979; 1988
ŠESTOV, Lev	<i>Sulla bilancia di Giobbe</i>	Milano: Adelphi	1991

APPENDICE B - Descrizioni etnografiche analizzate in *Maira*

Capitolo	T.T.1.	T.F.1.
<i>La morta - A morta</i>	<p>A un certo momento, le donne cominciarono a strapparsi i capelli, piangendo e lamentandosi con toni grande dolore. Una di queste, trovata dichiarante non sa dove) una mascella di piragna, prese a graffiarsi la faccia con i denti aguzzi, e le braccia e gambe, sanguinando abbondantemente. Le altre donne, seguendo l'esempio, usarono la stessa mandibola per dilacerarsi (p. 15).</p>	<p>A certa altura, as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando com mostras grande sentimento. Uma delas, ao encontrar (o informante não sabe onde) uma queixada de piranha, passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e pernas, sangrando abundantemente. As outras mulheres, seguindo o exemplo, tomaram da mesma mandíbula para se dilacerarem também (p. 35).</p>

<p><i>Anacã - Anacã</i></p>	<p>I due tolgono il tuxaua dall'amaca e lo adagiano su una stuoia nuova pavimento della casa. Dipingono con molta cura le strisce sottili di croco rosso che corrono ininterrotte dal collo piedi. La faccia è dipinta con il nero bluastro genipapo, ad eccezione degli occhi, coperti da due conchiglie molto levigate, bianchissime. Jaguar, due volte nipote di Anacã che gli è zio e nonno, accoccolato al suo fianco, tiene sulle gambe la cesta degli ornamenti del vecchio tuxaua. Lì estrae uno a uno e i più belli li passa all'aroe che dispone: gli orecchini alle orecchie; il tembetá nel foro del labbro inferiore; sulla fronte il diadema di piume gialle del giapú solare; al collo le collane di gusci di granchi; alla vita, alle braccia e alle caviglie, braccialetti e fettucce. [...] Infine, quando il sole è alto a mezzogiorno, Anacã è trasportato nel patio delle danze. Lì, proprio nel centro, è deposto una stuoia con l'arco nero e le due frecce di bambù da un lato, e dall'altro, come se riposasse, illado. Do outro, como tacape anch'esso ornato secondo il rituale da nappe di cotone, il lungo collo</p>	<p>Os dois tiram o tuxaua da rede e o deitam numa esteira nova no chão da casa. Aí, agora, pintam, cuidadosamente as finas urucum- vermelho que vão, do pesçoço até os pés. A cara é pintada com o negro- jenipapo verde, cobertos por duas conchas-itãs, polidas, branquíssimas. Jaguar, o sobrinho-neto de Anacã, acorado ali ao patuá de adornos de do velho tuxaua. Vai tirando um a um, os que os coloca: nas orelhas, os brincos; no furo do lábio inferior, o na cabeça, o amarelo de japu; no colares de conchas de caramujo; na braços e nos cintos, pulseiras, passadeiras. [...] Por fim, quando o sol se levado para o pátio de danças. Ali, bem no pousado sobre uma esteira com o arco negro decorado e as duas flechas de taquara, de um repousando, o tacape de guerra, que está também adornado cerimonialmente</p>
-----------------------------	---	--

	<p>avvolto di paglia fine e l'impugnatura rallegrata da fili di piume rosse (p. 20).</p>	<p>com seu saio de borlas de algodão, seu longo pescoço trançado de palha fina e seu pulso alegrado com fios de plumas vermelhas (p. 39).</p>
--	--	---

<p><i>Ñandeiara - Ñandeiara</i></p>	<p>Arrivano le donne che si siedono di fianco all'aroe e tengono i loro bambini ben stretti fra le ginocchia. Siedono secondo l'ordine previsto: a destra la gente della banda di sopra, la più antica; a sinistra quella della banda di sotto, gli ultimi arrivati. Formano insieme una lunga mezzaluna che ha come centro la tomba di Anacã. [...] La madre siede di fronte al cerimoniere, tiene saldamente il figlio tra le gambe, si gira a guardare l'aroe che pronuncia il nome del bambino: se è un maschio, Toí; se è una bimba, Manitzá. Tutti ripetono in coro: Toí, viva Toí; Manitzá, viva Manitzá.</p> <p>A questo punto il cerimoniere prende due pipe, appoggia le bocche rotonde ad un tizzo ardente fino a che diventano incandescenti e, simultaneamente, le applica sulle guance del bambino. Apre così, a fuoco, due cerchi perfetti che, una volta curati, saranno un tatuaggio indelebile (pp. 37-38).</p>	<p>Vão chegando as mulheres que se sentam com os filhos bem presos entre as pernas ao lado do aroe. Sentam-se na ordem prevista: à direita, as gentes do lado de cima, que são os mais antigos; à esquerda, as de baixo, mais recentes. Formam uma longa meia-lua que tem como centro a cova de Anacã. [...] A mestre, prende fortemente a criança entre as pernas e para trás, para o aroe, o nome da criança: um menino, Toí; uma menina, Manitzá. Todos repetem gritando Toí, para Toí; Manitzá, para Manitzá.</p> <p>Em seguida o mestre-de- cerimônias toma duas frutas-cachimbo bem secas, encosta seus bocais num tição até incandescentes e os aplica simultaneamente de um lado e do outro nas maçãs do rosto da criança. Abre assim, a fogo, dois círculos perfeitos, que, serão tatuagens indeláveis (pp. 59-60).</p>
-------------------------------------	---	--

<p><i>Ritorno - Retorno</i></p>	<p>Sono scelte tra le bambine più belle per partecipare alla cerimonia di iniziazione dei giovani mairum dei clan più antichi e si appartano con loro. Diventano così mirisciorán e non possono in nessun caso prendere marito. Dopo il rito, le più belle, le più adornate perché la bellezza è motivo d'orgoglio per tutti mairum. Per molti anni tengono i capelli fino al mento e li fanno svolazzare con civetteria. Le altre donne usano la frangia. [...]. Non potendo essere prese in moglie, restano come sospese nell'aria. Sono donne di tutti, donne di nessuno. [...]. Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo fa l'amore con una mirisciorán. Anzi, capita spesso che una donna dia al marito un ornamento e gli dica "vai a cercare Medà che è bella, sarà carina con te" (pp. 83-84).</p>	<p>São escolhidas, entre as meninas mais bonitas, para participarem das cerimônias de iniciação dos jovens mairuns dos clãs antigos e se reuelm com elas. São duas ou três para cada geração. Declaradas mirixorãs, não podem nunca tomar marido. Quando terminam as cerimônias, elas são as mais bonitas, as mais feitas, porque sua beleza é o orgulho de todos os mairuns. Permanecem por muitos anos com o cabelo da testa crescido até o queixo, que elas jogam para trás com faceirice. As outras mulheres usam franjam. [...] Não podendo ser tomadas como esposas, ficam como que suspensas ar. São mulheres de todos. São mulheres de ninguém. [...] Foder com elas não provoca ciúme nenhuma mulher mairuna. Ao contrário, muitas dão ao marido uma faca ou um adorno dizendo: "Vá buscar Medá que é linda, ela há de ser carinhosa com você" (p. 111).</p>
---------------------------------	--	---

Manon - Manon

Quando tutti sono seduti, l'aroe tintinna il suo sonaglio e solfeggia al flauto; poi appende al collo i due strumenti. Allarga le braccia massimo e lentamente riavvicina, congiunge le mani piatte e le abbassa insieme affondandole nella terra molle della tomba. Le infila insieme, adagio, e comincia a scostare la crosta di fango. Scopre così uno strato di fango molle, scuro che emana un odore intensissimo, terribile. Lavora con le mani, asporta con una ciotola il liquido verde, spesso, grasso in cui si sono disfatte le carni di Anacã (p. 90). [...]

Le donne smettono di piangere e alcune di loro le giaguare e le sparviere si dirigono al centro del baito. Prendono rastrelliere di denti di pesce pacú e se le passano sul viso, sulle braccia, sui seni graffiando la pelle strisce sottili. Quando le rastrelliera scende sul corpo, al primo momento appaiono solo delle linee bianche, ma subito scuriscono all'improvviso brillano toni rossi e sangue sul viso, sulle braccia. Le altre donne piangono sempre

Vendo todos acomodados ao redor, o aroe timbra seu pequeno maracá, trina a flauta de cabacinha e depois tira e dependura os dois instrumentos cerimoniais no seu próprio pescoço. Estende então os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima depois lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa, simultaneamente, afundando-as na terra mole da cova. As enterra juntas, devagar, e começa a afastar a crosta de barro para os lados. Descobre, assim por debaixo, uma camada de lama mole escura, de onde sai um cheiro intensissimo, terrível. Trabalha, agora, com as mãos retirando aquela lama debaixo e aquela lama debaixo e percorrendo com um cuia o liquido verde, espesso, em que se desfizeram as carnes de Anacã (p. 120). [...]

As mulheres param todas de chorar e algumas delas, as onças e as carcarás, se dirigem para o meio do baito. Ali, tomam os dentes de peixe-cachorro, metidos em lascas triangulares de coité, e ralam pelo rosto, pelos braços, pelos peitos, rasgando a pele numa

	<p>più forte, guidate dal ritmo del flauto (p. 92).</p>	<p>série de estrias finas. Quando o sarjador desce dilacerando, o que se vê primeiro são simples linhas brancas. Mas elas prontamente escurecem, depois brilham de repente em tons rubros e afinal jorram sangue pela cara, pelos peitos, pelos braços. Todas as outras mulheres choram mais e mais forte, sempre ao ritmo do maracá do aroe (p. 121).</p>
--	---	--

<p><i>I selvaggi - Os brabos</i></p>	<p>Val la pena di osservare che però i Mairum non credono che la strage opera degli Xaepë. Dicono che quegli indios hanno l'abitudine, mai smentita di lasciare una borduna per ogni vittima abbattuta. Cosi farebbero sia per contare le vittime, sia per loro guerrieri abbiano diritto a cambiare il loro nome divenendo eroi di guerra (p. 301).</p>	<p>Vale observar, porém, que nos índios mairuns não se hipótese de morte por ação dos Xaepës. Argumentam com bom senso que aqueles índios têm o costume, jamais desmentido, de deixar uma borduna por cada homem que abatem. Assim procederiam, tanto para marcar o número de mortos feitos, como para determinar quantos e que guerreiros têm direito a mudar o nome na qualidade de herói de guerra (p. 355).</p>
--------------------------------------	--	---

<p><i>Tuxauareté - Tuxauareté</i></p>	<p>L'aroe guarda Jaguar negli occhi e questi capisce che deve farsi avanti. Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e se lo appende al collo. Si alza molto lentamente e regge con le mani una piccola foglia di sono disposti, lato a lato, come serpentelli, undici cordoni di cotone bianchissimo. [...] L'aroe [...] Prende dita tremanti un cordone se lo appoggia sul polso. Si china davanti a Jaguar e si libera dei calzoni contemporaneamente agli uomini si denudano. Ora sono nudi di fronte all'aroe, davanti a tutti. Il vecchio si china, prende tra le mani il membro di Jaguar, lo fa scivolare dentro, dentro, trattiene la pelle nelle mani e forma un nodo con il cordone (p. 312).</p>	<p>O aroe olha, então, dentro dos olhos de Jaguar e ele entende que tem de adiantar-se e se plantar, no meio da fila, de frente para o velho. Aí o aroe pára de vibrar o maracazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e o pendura no seu próprio pescoço. Levanta-se, por fim, lentamente, trazendo as mãos espalmadas uma em cima da outra, com uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti, que estava debaixo do banco. Nele estão dispostos, lado a lado, como cobrinhas enfileiradas, onze cordões de algodão branquíssimo. [...] O aroe [...] Pega com os dedos trêmulos um dos cordões, o do meio, e o põe sobre seu próprio pulso. Inclina-se, então, em frente a Jaguar, desabotoa o calção dele e o baixa, devagar, até os pés. Jaguar ajuda com o pé a acabar de tirar o calção. Ao mesmo tempo, todos os homens se desnudam ali, tirando e atirando para trás os calções e se deixando ver pelados. Nus estão diante do aroe, diante de todos. O velho se inclina, toma nas suas mãos o membro de Jaguar, enruste o tronco do pau para dentro do corpo, retendo na mão toda a pelanca, e ata sobre</p>
---------------------------------------	---	--

		<p>ela um nócom o cordão que traz no pulso (p. 368).</p>
--	--	--

APPENDICE C - Descrizioni etnografiche analizzate in *Utopia selvaggia*

Capitolo	T.T.2.	T.F.2.
<i>Ibirapema - Ibirapema</i>	<p>Durante la cerimonia delle debuttanti, in cui vengono presentate le ragazze menstruate per la prima volta, danno prove concrete del loro stoicismo. Le novelline, dopo mesi di reclusione in una capanna, vengono fatte uscire, lavate, dipinte e adornate per prepararsi a una tortura atroce. Sdraiate al centro del cerchio formato da tutte le donne, gli sono collocate sul ventre delle piccole ceste a forma di pesce fatte di liane intrecciate a setaccio, con dei calabroni in ogni buco (p. 38).</p>	<p>Numa cerimônia de debuttantes com que inauguram as moças que menstruam pela primeira vez, dão provas provadas deste estoicismo. As noviças, estas, depois de meses de reclusão numa choça, são retiradas, lavadas, pintadas e adornadas para receberem a tortura atroz. Postas no meio de uma roda formada por todas as donas da maloca, recebem sobre o ventre uma esteirinha em forma de peixe, feita de talas trançadas como peneira, com um marimbondo dos mais doidos em cada local (pp. 51-52).</p>

<p><i>Le monache - As monjas</i></p>	<p>Imparòin quella che i selvaggi erano inque realtàcorrettamente vestitipur essendo nudi. Ogni uomo infatti aveva intorno alla testa del pene un laccio legato in modo a spingere indietro il membro. In tal modo lo scrotolo aumentava di volume e il gentiluomo si ritrovava con una sorta di ciuccio.</p> <p>Quanto alle donne usano sulla pudende l'ulurì, che è il più piccolo bikini del mondo. È un triangolino di paglia con tre centimetri di lato appeso ad un cordone che circonda il sedere e fermato da un cordino tra le natiche. Pur essendo di cosipiccolo e non nascondendo proprio nulla, l'ulurì, al di là di qualunque dubbio, è un vestito. Senza ulurì si sentono imbarazzate e più nude, esibite. L'ulurì è vestito anche e soprattutto per chénessun uomo lo tocca neanche con un dito</p>	<p>Aprendeua naquela hora nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, pra dentro. Com o distinto fica com uma chupeta de ciança e o saco se avoluma, atrás dos ralos pentelhos.</p> <p>Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinham biquíni deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha pendurado num cordão que arroteia a bunda e atado a um rabichinho presopelas nádegas. Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas. O uluri éroupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo naquele troço (p. 82).</p>
--------------------------------------	---	--

<p><i>Le monache - As monjas</i></p>	<p>Cercòdi disvincolarsidalla stretta degli uomini che lo tenevano fermo. Il tuxaua prese dunque il pene, tiròle palle, lo passò a un indio e con le mani libere, allacciò il nodo - il nodo della vergogna o bà - dicendo non so cosa in lingua galibi (p. 63). [...] E seppe dalla stessa Tivú [...] che nella procellosa cerimonia del mattino lo avevano fatto miaçu del tuxaua Calibano, ossia guerriero e tirapièdi (p. 65).</p>	<p>Quis escapar mas não pôde, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram. O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio pra segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó - o nóda vergonha - dizendo não sei o que em língua Galibi (p. 84). [...] Sóentão Pitum soube, pela mesma Tivi, [...] o que aconteceu. Aquele índio foi pra fazê-lo miaçu do tuxaua Calibã. Quer dizer, soldado, pau-mandado dele (p. 86).</p>
<p><i>Le monache - As monjas</i></p>	<p>Tra questi il vizio del paricáe del caapi. Il paricáeun tabacco che gli indios aspirano o si soffiano nelle narici con una cannuccia di osso. Il caapi è una pappa amara come il fiele. Tutti e due danno un torpore estatico, ma il caapi è proprio allucinogeno. [...] Il paricási sniffa. Il caapi si inghiotte (p. 64).</p>	<p>Entre eles, os vícios do paricáe da caapinagem. Paricáeum rapé que os indios aspiram ou sopra nos narizes com um canudinho de osso. Caapi é um mingau amargo como o diabo. Ambos dão um barato total, mas o caapi alucina mesmo. [...] O paricáeles cafungam. O caapi bebem (p. 85).</p>

<p><i>Porónominare - Poronominare</i></p>	<p>Per i galibi il sogno è l'anima che esce dal corpo e volazza intorno a farque marachelle. In questo modo quel che succede nel sogno, succede davvero, al punto che gli indios pretendono risarcimento da chi, indos sogno, li ha maltrattati offesi. E, a loro volta, sdebitano col compagno che, sempre in sogno, hanno umiliato. Devi sapere che i sogni sono la prima fonte di sapienza dei galibi. Tutti qui prendono il caapi per avere dei sogni insegnino qualcosa. I bambini imparano sognando, ad andare caccia e ad affrontare le insidie della foresta. Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che correranno (pp. 133-134).</p>	<p>Para os índios Galibis, o sonho é a alma da gente que sai do corpo andando, esvoaçante, por aí, fazendo estripulias. Assim sendo, o que acontece no sonho acontece mesmo, unainda que seja no mundo dos sonhos. Tanto que eles pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos. E dão, espontaneamente, a recompensa devida se eles próprios, nos sonhos, andaram passando um companheiro por trás. Saiba você, Orelhão, que o sonho é a principal fonte de sabedoria dos Galibis. Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são treinamentos e ensinamentos. Assim, os meninos aprendem a caçar e andar no mato. Assim, os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que pode suceder (p. 168).</p>
---	--	--

APPENDICE D - Punteggiatura e periodi nel T.T.1. e nel T.F.1.(Le modifiche della punteggiatura e dei periodi sono evidenziati dalla grafia in corsivo).

T.T.1.	T.F.1.	Tipo di strategia traduttiva
<p>“A un certo momento, le donne indigene cominciarono a strapparsi i capelli, piangendo e lamentandosi con toni di grande dolore. Una di queste, trovata (il dichiarante non sa dire dove) una mascella di piragna, prese a graffiarsi la faccia con i denti aguzzi, e le braccia e le gambe, sanguinando abbondantemente. Le altre donne, seguendo l’esempio, usarono la stessa mandibola per dilacerarsi” (p. 15).</p>	<p>“A certa altura, as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando com mostras de grande sentimento. Uma delas, ao encontrar (o informante não sabe onde) uma queixada de piranha, passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e pernas, sangrando abundantemente. As outras mulheres, seguindo o exemplo, tomaram da mesma mandíbula para se dilacerarem também” (p. 35).</p>	Adeguato
<p>“<i>Dipingono con molta cura</i> le strisce sottili di croco rosso che <i>corrono ininterrotte dal collo ai piedi</i>” (p. 20).</p>	<p>“Aí, agora, <i>pintam, cuidadosamente</i> as finas estrias de urucum-vermelho que <i>vão, ininterruptas, do pescoço até os pés</i>” (p. 39).</p>	Omissione della virgola
<p>“La faccia è dipinta con il nero bluastro del genipapo, ad eccezione degli occhi, coperti da due <i>conchiglie molto levigate, bianchissime</i>” (p. 20).</p>	<p>“A cara é pintada com o negro-azulado do jenipapo verde, exceto os olhos, cobertos por duas <i>conchas-itãs, muito polidas, branquíssimas</i>” (p. 39).</p>	Omissione della virgola
<p>“Jaguar, <i>due volte nipote di Anacã</i> che gli è zio e nonno, accoccolato al suo fianco, tiene sulle gambe la cesta degli</p>	<p>“Jaguar, <i>o sobrinho-neto de Anacã</i>, acororado ali ao lado, tem sobre as pernas o patuá de adornos de penas do velho tuxaua” (p.</p>	Omissione della virgola

ornamenti del vecchio tuxaua” (p. 20).	39).	
“Li estrae <i>uno a uno e i più belli</i> li passa all’aroe che li dispone:” (p. 20).	“Vai tirando <i>um a um, os mais belos</i> , e entregando aroe que os coloca:” (p. 39).	Omissione della virgola e alterata in congiunzione coordinata “e”
“[...] gli orecchini alle orecchie; il tembetá nel foro del labbro inferiore; sulla fronte il diadema di piume gialle del giapú solare; al collo le collane di gusci di granchi; alla vita, alle braccia e alle caviglie, <i>cinture braccialetti e fettucce</i> ” (p. 20).	“[...] nas <i>orelhas, os brincos; no furo do lábio inferior, o tembetá; na cabeça, o cocar</i> amarelo de japu; <i>no pescoço, colares</i> de conchas de caramujo; na cintura, nos braços e nos tornozelos, <i>cintos, pulseiras, passadeiras</i> ” (p. 39).	Omissione delle virgole + alterata in congiunzione coordinata “e”
“Li, proprio nel centro, è deposto su una stuoia con l’arco nero e le due frecce di bambù <i>da un lato, e dall’altro</i> , [...]” (p. 20).	“Ali, bem non meio, é pousado sobre uma esteira com o arco negro decorado e as duas flechas de taquara, <i>de um lado. Dou outro</i> , [...]” (p. 39).	Alterazione punto in virgola
“[...] e dall’altro, come se riposasse, <i>il tacape anch’esso</i> ornato secondo il rituale da nappe di cotone, il lungo collo avvolto di paglia fine e l’impugnatura rallegrata da fili di piume rosse” (p. 20).	“[...] Do outro, como repousando, <i>o tacape de guerra, que está também adornado</i> cerimonialmente com seu saio de borlas de algodão, seu longo pescoço trançado de palha fina e seu pulso alegrado com fios de plumas vermelhas” (p. 39).	Omissione della virgola

<p>“A questo punto il cerimoniere prende due pipe, appoggia le bocche rotonde ad un tizzone ardente fino a che diventano incandescenti <i>e, simultaneamente, le applica sulle guance del bambino</i>” (p. 37).</p>	<p>“Em seguida o mestre-de-cerimônias toma duas frutas-cachimbo bem secas, encosta seus bocais circulares num tição até ficarem incandescentes e os aplica <i>simultaneamente</i> de um lado e do outro nas maçãs do rosto da criança” (p. 59).</p>	<p>Aggiunta virgole</p>
<p>“Apri così, a fuoco, due circoli <i>perfetti che</i>, una volta curati, saranno un tatuaggio indelebile” (p. 37).</p>	<p>“Abre assim, a fogo, dois círculos <i>perfeitos, que</i>, curados, serão tatuagens indeléveis” (p. 59).</p>	<p>Omissione virgola</p>
<p>“Quando tutti sono seduti, l’aroe tintinna il suo sonaglio <i>e</i> solfeggia il flauto; poi appende al collo i due strumenti” (p. 90).</p>	<p>“Vendo todos acomodados ao redor, o aroe timbra seu pequeno <i>maracá</i>, trina a flauta de cabecinha <i>e</i> depois <i>tirae</i> dependura os dois instrumentos cerimoniais no seu próprio pescoço” (p. 120).</p>	<p>Alterazione virgola in congiunzione coordinata “e”; alterazione congiunzione “e” in punto o virgola; omissione di una coordinata</p>
<p>“Allarga le braccia al massimo <i>e</i> lentamente le riavvicina, congiunge le mani piatte e le abbassa insieme affondandole nella terra molle della tomba. Le infila insieme, adagio, e comincia a scostare la crosta di fango” (p. 90).</p>	<p>“Estende então os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima depois lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas <i>e as</i> <i>baixa, simultaneamente, afundando-as na terra mole da cova</i>. As enterra juntas, devagar, e começa a afastar a crosta de barro para os lados.” (p. 120).</p>	<p>Alterazione virgola in congiunzione coordinata “e”; omissione di virgole. Condensazione dei periodi.</p>
<p>“Scopre così uno strato di fango molle, scuro che emana un odore intensissimo, terribile” (p. 90).</p>	<p>“Descobre, <i>assim por debaixo</i>, uma camada de lama mole escura, de onde sai um cheiro intensíssimo, terrível” (p. 120).</p>	<p>Omissione virgole</p>

<p>“Lavora <i>con le mani, asporta con una ciotola il liquido verde</i>, spesso, <i>grasso</i> in cui si sono disfatte le carni di Anacã” (p. 90).</p>	<p>“Trabalha, <i>agora, com as mãos retirando aquela lama debaixo</i> <i>escorrendo com um cuia o líquido verde</i>, espesso, <i>gordo</i>, em que se desfizeram as carnes de Anacã” (p. 120).</p>	<p>Omissione virgole; compensato con aggiunta; e condensazione</p>
<p>“Le donne smettono di piangere e alcune di loro, le giaguare e le sparviere, si dirigono al centro del baito. Prendono le rastrelliere di denti di pesce pacú <i>e</i> se le passano sul viso, sulle braccia, sui seni graffiando la pelle a strisce sottili” (p. 92).</p>	<p>“As mulheres param todas de chorar e algumas delas, as onças e as carcarás, se dirigem para o meio do baito. Ali, tomam os escarificadores de dentes de peixe-cachorro, <i>metidos em lascas triangulares de coité</i>, e ralam pelo rosto, pelos braços, pelos peitos, rasgando a pele numa série de estrias finas” (p. 121).</p>	<p>Alterazione virgola in congiunzione coordinata “e”; condensazione del periodo</p>
<p>“Quando la rastrelliera scende sul corpo, al primo momento appaiono <i>solo delle linee bianche, ma subito</i> scuriscono <i>e</i> all'improvviso brillano di toni rossi e sgorgano sangue sul viso, sui seni, sulle braccia” (p. 92).</p>	<p>“Quando o sarjador desce dilacerando, o que se vê primeiro são <i>simples linhas brancas. Mas elas</i> prontamente escurecem, <i>e</i> depois brilham de repente em tons rubros e afinal jorram sangue pela cara, pelos peitos, pelos braços” (p. 121).</p>	<p>Condensazione periodi: alterazione punto in virgola; alterazione virgola in congiunzione “e”</p>

<p>“Val la pena di osservare che però i Mairum non credono che la strage sia opera degli Xaepê. Dicono che quegli indios hanno l’abitudine, mai smentita, di lasciare una borduna per ogni vittima abbattuta. <i>Cosifarebbero si</i>aper contare le vittime, sia per determinare quanti e quali loro guerrieri abbiano diritto a cambiare il loro nome divenendo eroi di guerra” (p. 301).</p>	<p>“Vale observar, porém, que os índios mairuns não crêem na hipótese de morte por ação dos xaepês. Argumentam com bom senso que aqueles índios têm o costume, jamais desmentido, de deixar uma borduna por cada homem que abatem. Assim <i>procederiam, tanto</i> para marcar o número de mortos feitos, como para determinar quantos e que guerreiros têm direito a mudar o nome na qualidade de herói de guerra” (p. 355).</p>	<p>Omissione virgola</p>
<p>“L’aroe guarda Jaguar negli occhi e questi capisce che deve farsi avanti. Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso e se lo appende al collo. Si alza molto lentamente e regge con le mani una piccola stuoia di foglie verdi. Su di essa sono disposti, lato a lato, come serpentelli, undici cordoni di cotone bianchissimo” (p. 312).</p>	<p>“O aroe olha, <i>então</i>, dentro dos olhos de Jaguar e ele entende que tem de adiantar-se e se plantar, <i>no meio da fila, de frente para o velho.</i>Aio aroe <i>para de vibrar o maracazinho</i>, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso e o pendura no seu próprio pescoço. Levantase, <i>por fim</i>, lentamente, <i>trazendo</i> nas mãos espalmadas uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti, <i>que estava debaixo do banco</i>. Nele estão dispostos, lado a lado, como <i>cobrinhas enfileiradas</i>, onze cordões de algodão branquíssimo” (p. 368).</p>	<p>Omissione virgole; condensazione e omissione di periodi; alterazione virgola in congiunzione coordinata “e”</p>

<p>“L’aroe [...] Prende con dita tremanti un cordone e se lo appoggia sul polso. Si china davanti a Jaguar si libera dei calzoni e contemporaneamente tutti gli uomini si denudano. Ora sono nudi di fronte all’aroe, davanti a tutti. Il vecchio si china, prende tra le mani il membro di Jaguar, lo fa scivolare in dentro, trattiene la pelle nelle mani e forma un nodo con il cordone” (p. 312).</p>	<p>“O aroe [...] Pega com os dedos trêmulos um dos cordões, <i>o do meio</i>, e o põe sobre seu próprio pulso. Inclina-se, <i>então, em frente a Jaguar, desabotoa o calção dele e o baixa, devagar, até os pés. Jaguar ajuda com o pé a acabar de tirar o calção. Ao mesmo tempo, todos os homens se desnudam ali, tirando e atirando para trás os calções e se deixando ver pelados. Nus estão diante do aroe, diante de todos. O velho se inclina, toma nas suas mãos o membro de Jaguar, enruste o tronco do pau para dentro do corpo, retendo na mão toda a pelanca, e ata sobre ela um nó com o cordão que traz no pulso</i>” (p. 368).</p>	<p>Omissione virgole; condensazione periodi</p>
--	---	---

APPENDICE E - Omissioni e condensazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Parte omessa	Omissione parziale o totale; condensazione
“[...] strapparsi i capelli” (p. 15)	“[...] arrancar os próprios cabelos” (p. 35)	Sintagma nominale -aggettivo possessivo	Omissione parziale
“[...] graffiarsi la faccia con i denti aguzzi” (p. 15)	“[...] arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara” (p. 35)	Sintagma nominale - aggettivi possessivi	Omissione parziale
“[...] per dilacerarsi” (p. 15)	“[...] para se dilacerarem também” (p. 35)	Avverbio	Omissione totale
“Dipingono con molta cura” (p. 20)	“Aí, agora, pintam, cuidadosamente” (p. 39)	Avverbi (deittici)	Omissione totale
“[...] il negro bluastro del genipapo” (p. 20)	“[...] o negro-azulado do jenipapo verde” (p. 39)	Sintagma nominale - aggettivo qualificativo	Omissione parziale
“[...] accoccolato al suo fianco” (p. 20)	“[...] acorado ali ao lado” (p. 39)	Avverbio (deittico)	Omissione totale con aggiunta deittico personale
“[...] la cesta degli ornamenti del vecchio tuxaua” (p. 20)	“[...] o patuá de adornos de penas do velho tuxaua” (p. 39)	Sintagma nominale - complemento specificativo	Omissione parziale
“[...] su una stuoia con l'arco nero e le due frecce di bambù da un lato” (p. 20)	“[...] sobre uma esteira com o arco negro decorado e as duas flechas de taquara” (p. 39)	Sintagma nominale - aggettivo qualificativo	Omissione parziale
“[...] il tacape anch'esso ornato secondo il rituale da nappe di cotone” (p. 20)	“[...] o tacape de guerra, que está também, adornado cerimonialmente com seu saiotede	Sintagma nominale - complemento specificativo	Omissione parziale + errore di traduzione

	<i>borlas de algodão</i> ” (p. 39)		
“[...] il lungo collo avvolto di paglia fine e l’impugnatura rallegrata da fili di piume rosse” (p. 20)	“[...] <i>seu</i> longo pescoço trançado de palha fina e <i>seu</i> pulso alegrado com fios de plumas vermelhas” (p. 39)	Sintagma nominale aggettivo possessivo	Omissione parziale
“[...] si gira a guardare l’aroe che pronuncia il nome del bambino” (p. 37)	“[...] olha para trás, para o aroe, que diz, <i>então</i> , o nome da criança” (p. 59)	Avverbio	Omissione totale
“A questo punto il cerimoniere prende due pipe” (p. 37)	“Em seguida o mestre-de-cerimônias toma duas frutas-cachimbo <i>bem secas</i> ” (p. 59)	Sintagma aggettivale - Avverbio e Aggettivo	Omissione totale
“[...] appoggia le bocche rotonde ad un tizzone ardente fino a che diventano incandescenti e, simultaneamente, le applica sulle guance del bambino” (p. 37)	“[...] encosta <i>seus</i> bocais circulares num tição até ficarem incandescentes e os aplica simultaneamente <i>de um lado e do outro</i> nas maçãs do rosto da criança” (p. 59)	Sintagma nominale -Aggettivo possessivo; Congiunzioni; Sintagma nominale - complemento specificativo	Omissione parziale; Omissione totale; Omissione parziale
X (p. 83)	“São duas ou três para cada geração” (p. 111)	Periodo	Omissione totale
“Dopo il rito” (p. 83)	“Quando terminam as cerimônias” (p. 111)	Periodo	Condensazione

<p>“Anzi, capita spesso che una donna dia al marito <i>un ornamento</i>” (p. 83)</p>	<p>“Ao contrário, muitas dão ao marido <i>uma faca ou um adorno</i>” (p. 111)</p>	<p>Sintagma nominale - Sostantivo</p>	<p>Omissione parziale</p>
<p>“[...] l’aroe tintinna il suo sonaglio e solfeggia il flauto; poi appende al collo i due strumenti” (p. 90)</p>	<p>“[...] o aroe timbra seu <i>pequeno-maracá, trina a flauta de cabacinhae depois tira</i> e dependura os dois instrumentos <i>cerimoniais no seu próprio</i> pescoço” (p. 120)</p>	<p>Sintagma nominale - Aggettivo qualificativo; Sintagma nominale - complemento specificativo; Sintagma verbale - avverbio+verbo; Sintagma nominale: aggettivo qualificativo + aggettivi possessivi</p>	<p>Omissione parziale; Omissione parziale; Omissione totale; Omissione parziale; Omissione parziale</p>
<p>“Allarga <i>le braccia</i> al massimo lentamente riavvicina, congiunge le mani piatte [...]” (p. 90)</p>	<p>“Estende <i>então os dois braços</i> e <i>em toda a extensão para os lados</i>, os aproxima lentamente, <i>depois</i> um do outro, <i>juntas as mãos espalmadas</i> [...]” (p. 120)</p>	<p>Avverbio; Sintagma nominale - Aggettivo (numerale)+ complemento di modo; Avverbio</p>	<p>Omissione totale; Omissione parziale/Condensazione; Omissione parziale</p>
<p>“Le infila insieme, adagio, e comincia a scostare la crosta di fango” (p. 90)</p>	<p>“As enterra <i>juntas, devagar, e começa a afastar</i> a crosta de barro <i>para os lados</i>” (p. 120)</p>	<p>Sintagma nominale</p>	<p>Omissione totale (viene eliminata così una ripetizione nel frammento)</p>
<p>“Scopre così [...]” (p. 90)</p>	<p>“Descobre, <i>assim por debaixo</i> [...]” (p. 120)</p>	<p>Locuzione avverbiale</p>	<p>Omissione totale</p>

<p>“Lavora con le mani, asporta con una ciotola il liquido verde, spesso, grasso in cui si sono disfatte le carni di Anacã” (p. 90)</p>	<p>“Trabalha, <i>agora</i>, com as mãos retirando <i>aquela lama debaixo e escorrendo</i> com um cuia o liquido verde, espesso, gordo, em que se desfizeram as carnes de Anacã” (p. 120)</p>	<p>Avverbio; Sintagma nominale + verbo</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale;</p>
<p>“Prendono le rastrelliere di denti di pesce pacú e se le passano sul viso, sulle braccia, sui seni graffiando la pelle a strisce sottili” (p. 92)</p>	<p>“<i>Ali</i>, tomam os <i>escarificadores de dentes de peixe-cachorro</i>, <i>metidos em lascas triangulares de coité</i>, e ralam pelo rosto, pelos braços, pelos peitos, rasgando a pele <i>numa série de estrias finas</i>” (p. 121)</p>	<p>Avverbio (deittico); Sintagma nominale; Sintagma nominale</p>	<p>Omissione totale; Omissione totale; Omissione parziale</p>

<p>"Quando la rastrelliera scende sul corpo, al primo momento appaiono <i>solo delle linee bianche</i>, ma subito scuriscono e all'improvviso brillano di toni rossi e sgorgano sangue sul viso, sui seni, sulle braccia. Le altre donne piangono <i>sempre più forte</i>, guidate dal ritmo del flauto" (p. 92)</p>	<p>"Quando o sarjador desce <i>dilacerando</i>, o que se vê primeiro são <i>simples linhas brancas</i>. Mas <i>elas</i> prontamente escurecem, <i>depois</i> brilham de repente em tons rubros e <i>afinal</i> jorram sangue pela cara, pelos peitos, pelos braços. <i>Todas as outras mulheres</i> choram <i>mais e mais forte</i>, sempre ao ritmo <i>do maracádo aroe</i>" (p. 121)</p>	<p>Verbo; Sintagma nominale-aggettivo qualificativo; Pronome personale soggetto (deittico); Avverbi; Sintagma nominale-aggettivo; Locuzione avverbiale; Sintagma nominale-complemento di specificazione</p>	<p>Omissione totale; Omissione parziale; Omissione totale; Omissione totale; Omissione parziale; Omissione parziale con condensazione; Omissione parziale</p>
<p>"[...] <i>i Mairum</i> non credono che la strage sia opera degli Xaepê" (p. 301)</p>	<p>"[...] <i>os índios mairuns</i> não crêem na <i>hipótese de morte</i> por ação dos xaepês" (p. 355)</p>	<p>Sintagma nominale-Sostantivo; Sintagma nominale</p>	<p>Omissione parziale; Omissione parziale con condensazione</p>
<p>"Dicono che [...]" (p. 301)</p>	<p>"Argumentam <i>com bom senso</i>" (p. 355)</p>	<p>Sintagma nominale-complemento di modo</p>	<p>Omissione totale</p>
<p>"[...] per contare <i>le vittime</i>" (p. 301)</p>	<p>"[...] para marcar o <i>número de mortos feitos</i>" (p. 355)</p>	<p>Sintagma nominale</p>	<p>Omissione parziale con condensazione</p>

APPENDICE F - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Specificazione	Generalizzazione
“Con i denti aguzzi” (p. 15)	“Com a <i>serrilha</i> de dentes” (p. 35)		X (sostantivo)
“ <i>Usarono</i> la stessa mandibola” (p. 15)	“ <i>Tomaram</i> da mesma mandíbula” (p. 35)	X (verbo)	
“Accoccolato al suo <i>fianco</i> ” (p. 20)	“Acocorado ali ao <i>lado</i> ” (p. 39)	X (sostantivo)	
“Li <i>estrae</i> uno a uno” (p. 20)	“Vai <i>tirando</i> um a um” (p. 39)	X (verbo)	
“I più belli li <i>passa</i> all’aroe che li dispone” (p. 20)	“Os mais belos, e <i>entregando</i> ao aroe que os coloca” (p. 39)	X (verbo)	
“Anacã è <i>trasportato</i> nel patio delle danze” (p. 20)	“Ele é <i>levado</i> para o pátio de danças” (p. 39)	X (verbo)	
“Il lungo collo <i>avvolto</i> di paglia fine e <i>l’impugnatura</i> rallegrata da fili di piume rosse” (p. 20)	“Seu longo pescoço <i>trançado</i> de palha fina e seu <i>pulso</i> alegrado com fios de plumas vermelhas” (p. 39)	X (verbo e sostantivo)	
“Arrivano le donne che si siedono di fianco all’aroe e tengono i loro <i>bambini</i> ben stretti fra le ginocchia” (p. 37)	“Vão chegando as mulheres que se sentam com os <i>filhos</i> bem presos entre as pernas ao lado do aroe” (p. 59)	X (sostantivo)	
“Formano <i>insieme</i> una lunga mezzaluna” (p. 38)	“Formam <i>todos</i> uma longa meia-lua” (p. 59)	X (alterato da sostantivo ad avverbio)	

“La madre siede di fronte al <i>cerimoniere</i> , tiene saldamente il <i>figlio</i> tra le gambe, [...]” (p. 38)	“A mãe sente-se em frente do <i>mestre</i> , prende fortemente a <i>criança</i> entre as pernas e [...]” (p. 59)	X (sostantivi)	
“[...] <i>si gira a guardare</i> l’aroe che <i>pronuncia</i> il nome del bambino” (p. 38)	“[...] <i>olha para trás</i> , para o aroe, que <i>diz</i> , então, o nome da criança” (p. 59)	X (verbi)	
“A questo punto il <i>cerimoniere</i> prende <i>due pipe</i> ” (p. 38)	“Em seguida o <i>mestre-de-cerimônias</i> toma <i>duas frutas-cachimbo</i> ” (p. 59)		X (sostantivi)
“ <i>Diventano</i> così <i>mirisciorán</i> ” (p. 83)	“ <i>Declaradas</i> <i>mirixorás</i> ” (p. 111)	X (verbo)	
“Per molti anni <i>tengono</i> i capelli <i>spioventi</i> fino al <i>mento</i> ” (p. 84)	“ <i>Permanecem</i> por <i>muitos anos</i> com o <i>cabelo da testa</i> <i>crecido</i> até o <i>queixo</i> ” (p. 111)	X (verbi)	
“Li <i>fanno svolazzare</i> ” (p. 84)	“Elas <i>jogam para trás</i> ” (p. 111)	X (verbo)	
“Nessuna moglie è <i>gelosa</i> se il suo uomo <i>fa l’amore</i> con una <i>mirisciorán</i> .” (p. 84)	“ <i>Foder</i> com elas <i>não provoca ciúme</i> em nenhuma <i>mulher mairuna</i> .” (p. 111)	X (verbo - eufemismo; specificazione e modulazione frase)	
“Anzi, capita spesso che una <i>donna</i> dia al marito un <i>ornamento</i> ” (p. 84)	“Ao contrário, <i>muitas</i> dão ao marido uma <i>faca</i> ou um <i>adorno</i> ” (p. 111)	X (sostantivo - è anche esplicitazione)	

<p>“Poi appende al collo i due <i>strumenti</i>” (p. 90)</p>	<p>“Dependura os dois <i>instrumentos cerimoniais</i>” (p. 120)</p>		<p>X (sostantivo - in seguito a omissione)</p>
<p>“<i>Allarga le braccia massimo e lentamente riavvicina, congiunge le mani piatte e le abbassa insieme</i>” (p. 90)</p>	<p>“<i>Estende então os dois braços em toda a extensão para os lados, os aproxima depois lentamente, um do outro, junta as mãos espalmadas e as baixa, simultaneamente</i>” (p. 120)</p>	<p>X (verbi)</p>	<p>X (predicativo - sintagma nominale alterato in avverbio)</p>
<p>“<i>Le infila insieme, adagio, e comincia a scostare la crosta di fango</i>” (p. 90)</p>	<p>“<i>As enterra juntas, devagar, e começa a afastar a crosta de barro para os lados</i>” (p. 120)</p>	<p>X (verbi)</p>	
<p>“<i>Scopre così uno strato di fango molle, scuro che emana un odore intensissimo, terribile</i>” (p. 90)</p>	<p>“<i>Descobre, assim por debaixo, uma camada de lama mole escura, donde sai um cheiro intensissimo, terrível</i>” (p. 120)</p>	<p>X (verbo)</p>	
<p>“<i>Lavora con le mani, asporta con una ciotola il liquido verde</i>” (p. 90)</p>	<p>“<i>Trabalha, agora, com as mãos retirando aquela lama debaixo e escorrendo com um cuia o líquido verde</i>” (p. 120)</p>	<p>X (verbo)</p>	
<p>“<i>Prendono le rastrelliere di denti di pesce pacú e se le passano sul viso</i>” (p. 92)</p>	<p>“<i>Ali, tomam os escarificadores de dentes de peixe-cachorro, metidos em lascas triangulares de coité, e ralam pelo</i></p>		<p>X (verbo)</p>

	rosto” (p. 121)		
“Dicono” (p. 301)	“Argumentam” (p. 355)		X (verbo)
“Così farebbero sia per contare le vittime” 8p. 301)	“Assim procederiam, tanto para marcar o número de mortos feitos” (p. 355)	X (verbo)	X (verbo)
“Per ogni vittima” (p. 301)	“Por cada homem” (p. 355)	X (sostantivo)	
“Si alza molto lentamente e regge con le mani una piccola stuoia di foglie verdi” (p. 312)	“Levanta-se, por fim, lentamente, trazendo nas mãos espalmadas uma esteirinha feita de folhas verdes de buriti” (p. 368)	X (verbo)	
“Prende con dita tremanti un cordone e se lo appoggia sul polso” (p. 312)	“Pega com os dedos trêmulos um dos cordões, o do meio, e o põe sobre seu próprio pulso” (p. 368)	X (verbo)	

APPENDICE G - Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.1. e nel T.F.1.

T.T.1.	T.F.1.	Espansione/aggiunta	Esplicitazione
“[...] <i>Anacã</i> è trasportato nel patio delle danze” (p. 20)	“[...] <i>ele</i> é levado para o pátio de danças” (p. 39)		X (esplicitazione del soggetto)
“[...] a sinistra quella della banda di sotto, <i>gli ultimi arrivati</i> ” (p. 38)	“[...] à esquerda, as de baixo, <i>mais recentes</i> ” (p. 59)	X (sintagma nominale)	
“Si <i>gira a guardare</i> l’aroe” (p. 38)	“ <i>Olha para trás,</i> para o aroe” (p. 59)		X (perifrasi verbale)
“[...] <i>se</i> è un maschio, Toí; <i>se</i> è una bimba, Manitzá” (p. 38)	“[...] um menino, Toí; uma menina, Manitzá” (p. 59)	X (congiunzione)	
“Tutti ripetono <i>in coro</i> : Toí, <i>viva</i> Toí; Manitzá, <i>viva</i> Manitzá” (p. 38)	“Todos repetem <i>gritando</i> Toí, para Toí; Manitzá, para Manitzá” (p. 59)	X	
“A questo punto il cerimoniere prende due pipe, appoggia le bocche rotonde ad un tizzone <i>ardente</i> fino a che diventano incandescenti” (p. 38)	“Em seguida o mestre-de-cerimônias toma duas frutas-cachimbo bem secas, encosta seus bocais circulares num tição até ficarem incandescentes” (p. 59)	X (aggettivo)	
“Non possono <i>in nessun caso</i> prendere marito” (p. 83)	“Não podem <i>nunca</i> tomar marido” (p. 111)	X	

<p>“Dopo il rito, sono le più belle, le più adornate perché la loro bellezza è <i>motivo d’orgoglio</i> per tutti i mairum” (p. 83)</p>	<p>“Quando terminam as cerimônias, elas são as mais bonitas, as mais enfeitadas, porque sua beleza é o <i>orgulho</i> de todos os mairuns” (p. 111)</p>	<p>X (sostantivo)</p>	
<p>“Nessuna moglie è gelosa se il suo uomo fa l’amore <i>con una mirisciorán.</i>” (p. 84)</p>	<p>“Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna.” (p. 111)</p>		<p>X (esplicitazione del pronome personale)</p>
<p>“Nessuna moglie è gelosa <i>se il suo</i> uomo fa l’amore con una <i>mirisciorán.</i>” (p. 84)</p>	<p>“Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna.” (p. 111)</p>	<p>X (congiunzione e soggetto)</p>	
<p>“Anzi, capita spesso che <i>una donna</i> dia al marito” (p. 84)</p>	<p>“Ao contrário, <i>muitas</i> dão ao marido” (p. 111)</p>		<p>X (esplicitazione del soggetto)</p>
<p>“<i>Pesce paciú</i>” (p. 92)</p>	<p>“<i>Peixe-cachorro</i>” (p. 121)</p>	<p>X (sostantivo)</p>	
<p>“Quando la rastrelliera scende <i>sul corpo</i>” (p. 92)</p>	<p>“Quando o sarjador desce dilacerando” (p. 121)</p>	<p>X (sostantivo)</p>	
<p>“[...] al primo momento <i>appaiono</i> solo delle linee bianche” (p. 92)</p>	<p>“[...] o que se vê primeiro <i>são</i> simples linhas brancas” (p. 121)</p>		<p>X (verbo - corrisponde anche ad una specificazione)</p>
<p>“Le altre donne piangono sempre più forte, <i>guidate</i> dal ritmo del flauto” (p. 92)</p>	<p>“Todas as outras mulheres choram mais e mais forte, <i>sempre</i> ao ritmo do maracá do aroe” (p. 111)</p>	<p>X (verbo - participio passato)</p>	

	121)		
<p>“Così farebbero sia per <i>contare</i> le vittime, sia per determinare quanti e quali <i>loro</i> guerrieri abbiano diritto a cambiare il <i>loro</i> nome <i>divenendo</i> eroi di guerra” (p. 301)</p>	<p>“Assim procederiam, tanto para <i>marcar</i> o número de mortos feitos, como para determinar quantos e que guerreiros têm direito a mudar o nome <i>na qualidade de</i> herói de guerra” (p. 355)</p>		<p>X (aggettivo possessivo) X (verbi - specificazioni)</p>
<p>“Il vecchio scioglie il nodo che lega il sonaglio al polso” (p. 312)</p>	<p>“Aí o aroe pára de vibrar o marcazinho, desenrola a cordinha que o prendia ao pulso” (p. 368)</p>		<p>X (pronome complemento diretto, dovuto all’omissione della frase principale)</p>
<p>“Si alza <i>molto</i> lentamente” (p. 312)</p>	<p>“Levanta-se, por fim, lentamente” (p. 368)</p>	X (avverbio)	

APPENDICE H - Punteggiatura e periodi nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Tipo di strategia traduttiva
<p>“Cercòdi disvincolarsidalla stretta degli uomini che lo tenevano fermo. Il tuxaua prese dunque il pene, tiròle palle, lo passò a un indio e con le mani libere, allacciòil nodo - il nodo della vergogna o bà - dicendo non so cosa in lingua galibi” (p. 63).</p>	<p>“<i>Quis escapar mas não pôde,agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram. O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio pra segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó - o tal nóda vergonha - dizendo não sei o que em língua Galibi</i>” (p. 84).</p>	Condensazione dei periodi
<p>"E seppe dalla stessa Tivú, [...] che nella procellosa cerimonia del mattino lo avevano fatto miaçu del tuxaua Calibano, ossia guerriero e tirapiedi” (p. 65).</p>	<p>“<i>Sóentão Pitum soube pela mesma Tivi, [...] o que aconteceu. Aquele benzeiro índio foi pra fazê-lo miaçu do tuxaua Calibã. Quer dizer, soldado, pau-mandado dele</i>” (p. 86).</p>	Condensazione dei periodi e alterazioni della punteggiatura
<p>“Tra questil vizio del paricáe del caapi. Il paricáeun tabacco che gli indios aspirano o si soffiano nelle narici con una cannuccia di osso. Il caapi èuna pappa amara come il fiele. Tutti e due danno un torpore estatico, ma il caapi èproprio allucinogeno” (p. 64).</p>	<p>"<i>Entre eles,os vícios do paricá e da caapinagem. Paricá é um rapé que os índios aspiram ou sopram uns nas ventas dos outros com um canudinho de osso. Caapi é um mingau amargo como o diabo. Ambos dão um barato total, mas o caapi alucina mesmo</i>” (p. 85).</p>	Omissione virgole

<p>"- <i>Devi sapere che i sogni sono la prima fonte di sapienza dei galibi. Tutti qui prendono il caapi per avere dei sogni che insegnino qualcosa. I bambini imparano, sognando, ad andare a caccia e ad affrontare le insidie della foresta. Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che correranno</i>" (p. 134).</p>	<p>"- <i>Saiba você, queo sonho é a principal fonte de sabedoria dos Galibis. Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são treinamentos e ensinamentos. Assim, os meninos aprendem a caçar e andar no mato. Assim, os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que pode suceder</i>" (p. 168).</p>	<p>Omissione e aggiunte di virgole</p>
--	---	--

APPENDICE I - Omissioni e condensazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Parte omessa	Omissione parziale o totale; condensazione
“Le novelline [...]” (p. 38)	“As noviças, estas, [...]” (p. 51)	Pronome dimostrativo (deittico)	Omissione totale
“Sdraiate al centro del cerchio formato da tutte le donne” (p. 38)	“Postas no meio de uma roda <i>movente</i> formada por todas as donas <i>da maloca</i> ” (p. 51)	Sintagma nominale -Participio con valore di aggettivo; Sintagma nominale -complemento specificativo	Omissione totale; Omissione parziale
“Ogni uomo infatti aveva intorno alla testa del pene <i>un laccio</i> legato in modo da spingere indietro il membro” (p. 61)	“Cada homem tinha, <i>ele viu, um lacinho de cordão</i> atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, <i>enrustido</i> , pra dentro” (p. 82)	Inciso; Sintagma nominale -complemento specificativo; Aggettivo	Omissione totale; Omissione parziale; Omissione totale
“In tal modo lo scroto aumentava di volume e il gentiluomo si ritrovava <i>con una sorta di ciuccio</i> ” (p. 61)	“Com esse arranjo o distinto <i>fica com uma chupeta de criança</i> e o sacco se avoluma, <i>atrás dos ralos pentelhos</i> ” (p. 82)	Sintagma verbale; Sintagma preposizionale	Condensazione; Omissione totale

<p>"Quanto alle donne usano sulla pudende l'ulurí, che è il più piccolo bikini del mondo. È un <i>triangolino</i> di paglia con tre centimetri di lato appeso ad un cordone che circonda il sedere e fermato da un cordino tra le natiche" (p. 62)</p>	<p>"<i>Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas.</i> Tinham nas partes um ulurí que é o menor biquíni deste mundo. <i>Não passa de um triangulozinho</i> de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arrodeia a bunda e <i>atado</i> a um rabichinho presopelas nádegas" (p. 82)</p>	<p>Periodo; Sintagma verbale Participio passato</p>	<p>Omissione totale; Condensazione di periodi; Omissione totale</p>
<p>"Tra questi il vizio del paricáe del caapi. Il paricáeun tabacco che gli indios aspirano o <i>si soffiano nelle narici</i> con una cannuccia di osso. Il caapi èuna pappa amara come il fiele. Tutti e due danno un torpore estatico, ma il caapi èproprio allucinogeno"(p. 64)</p>	<p>"Entre eles, os vícios do paricá e da caapinagem. Paricá é um rapé que os índios aspiram ou <i>sopram uns nas ventas dos outros</i> com um canudinho de osso. Caapi é um mingau amargo como o diabo. Ambos dão um barato total, mas o caapi alucina mesmo" (p. 85).</p>	<p>Sintagma nominale</p>	<p>Condensazione</p>
<p>"Per <i>i galibi</i> il sogno è l'anima che esce dal corpo e svolazza intorno a far marachelle" (p. 133)</p>	<p>"Para <i>os indios Galibis</i>, o sonho é a alma da gente que <i>sai do corpo andando</i>, esvoaçante, <i>por aí</i>, fazendo estripulias" (p. 168)</p>	<p>Sintagma nominale sostantivo; Verbo-gerundio; Avverbio-inciso</p>	<p>Omissione parziale; Omissione totale; Omissione totale</p>

<p>"In questo modo quel che succede nel sogno, succede davvero, <i>al punto che gli indios pretendono un risarcimento da chi, in sogno, li ha maltrattati o offesi</i>" (p. 133)</p>	<p>"Assim sendo, o que acontece no sonho acontece mesmo, <i>ainda que seja no mundo dos sonhos. Tanto que eles pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos.</i>" (p. 168)</p>	<p>Periodo</p>	<p>Omissione totale e condensazione</p>
<p>"Devi sapere che i sogni sono la prima fonte di sapienza dei galibi. Tutti qui prendono il caapi per avere dei sogni che insegnino qualcosa" (p. 133)</p>	<p>"Saiba você, <i>Orelhão</i>, que o sonho é a principal fonte de sabedoria dos Galibis. Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são <i>treinamentos e ensinamentos</i>" (p. 168)</p>	<p>Soggetto; Sintagma nominale-sostantivo</p>	<p>Omissione totale; Omissione parziale e condensazione</p>
<p>"I bambini imparano, sognando, ad andare a caccia e ad affrontare le insidie della foresta. Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che correranno" (p. 133)</p>	<p>"Assim, os meninos aprendem a caçar e andar no mato. Assim, os homens <i>sabem do que está acontecendo</i> ou dos riscos do que pode suceder" (p. 168)</p>	<p>Avverbio ripetizione; Perifrasi verbale</p>	<p>Omissione totale; Omissione parziale</p>

APPENDICE L - Specificazioni e generalizzazioni nel T.T.2. e nel T.F.2.

T.T.2.	T.F.2.	Specificazione	Generalizzazione
"Spingere indietro il membro" (p. 61)	"Meter o cano, enrustido, pra dentro" (p. 82)	X (verbo)	
"In tal modo" (p. 61)	"Com esse arranjo" (p. 82)	X (sostantivo)	
"Usano sulla pudende l'uluri" (p. 62)	"Tinham nas partes um uluri" (p. 82)	X (verbo)	
"Cercò di disvincolarsi dalla stretta degli uomini che lo tenevano fermo." (p. 63)	"Quis escapar mas não pôde, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram" (p. 84)	X (verbi)	
"Dalla stretta degli uomini" (p. 63)	"Agarrado que foi pelas costas pelos jovens" (p. 84)	X (sostantivo)	
"Il tuxaua prese dunque il pene, tirò le palle, lo passò a un indio e con le mani libere, allacciò il nodo" (p. 63)	"O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio pra segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó" (p. 84)	X (verbi)	
"Nella procellosa cerimonia del mattino" (p. 65)	"Aquele benzeiro índio" (p. 86)		X (sostantivo)
"[...] ossia guerriero e tirapiedi" (p. 65)	"Quer dizer, pau-soldado, mandado dele" (p. 86)	X (sostantivo)	

“Danno un <i>torpore estatico</i> ” (p. 64)	“Dão um <i>barato total</i> ” (p. 85)	X (aggettivo)	
"Il caapi <i>si inghiotte</i> " (p. 64)	"O caapi <i>bebem</i> " (p. 85)	X (verbo)	
“Svolazza <i>intorno</i> ” (p. 133)	“Esvoaçante, <i>por ai</i> ” (p. 168)	X (avverbio)	
"Gli indios <i>pretendono un risarcimento</i> " (p. 133)	“Eles <i>pedem indenização</i> ” (p. 168)	X (verbo)	
"E, a loro volta, <i>si sdebitano</i> ” (p. 133)	“E <i>dão, espontaneamente, a recompensa devida</i> ” (p. 168)	X (verbo) Con condensazione	
"I sogni sono la <i>prima fonte</i> ” (p. 134)	"O sonho é a <i>principal fonte</i> ” (p. 168)	X (sostantivo)	
"Gli uomini, sempre attraverso il sogno, sanno in anticipo i rischi che <i>correranno</i> ” (p. 134)	“Assim, os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que <i>pode suceder</i> ” (p. 168)	X (verbo)	

APPENDICE M -Espansioni/aggiunte ed esplicitazioni nel T.T.2.

T.T.2.	T.F.2.	Espansione/aggiunta	Esplicitazione
“Sdraiate al centro del cerchio formato da tutte le donne, <i>gli</i> sono collocate sul ventre delle piccole ceste” (p. 38)	“Postas no meio de uma roda movente formada por todas as donas da maloca, recebem sobre o ventre uma esteirinha” (p. 51)		X (pronomo indiretto)
“Imparò in quella che i selvaggi erano in realtà correttamente vestito <i>pur essendo nudi</i> ” (p. 61)	“Aprende naquela hora que <i>mesmo nus</i> os selvagens estavam vestidíssimos” (p. 82)	X (verbo)	
“Imparò in quella che i selvaggi erano <i>in realtà</i> correttamente vestiti” (p. 61)	“Aprende naquela hora que mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos” (p. 82)	X (avverbio)	
“Ogni uomo infatti <i>aveva intorno</i> alla testa del pene un laccio legato in modo da spingere indietro il membro” (p. 61)	“Cada homem <i>tinha</i> , ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, enrustido, pra dentro” (p. 82)		X (verbo)
“In tal modo lo scroto <i>scroto aumentava di volume</i> e il gentiluomo si ritrovava con una sorta di ciuccio” (p. 61)	“Com esse arranjo o distinto fica como uma chupeta de criança e o sacco <i>se avoluma</i> ” (p. 82)	X (sostantivo)	X (sostantivo)

<p>“In tal modo lo scroto scroto aumentava di volume e <i>il gentiluomo si ritrovava con una sorta di ciuccio</i>” (p. 61)</p>	<p>“Com esse arranjo o distinto fica como uma chupeta de criança e o sacco se avoluma” (p. 82)</p>	<p>X (sintagma)</p>	
<p>“Cercò di disvincolarsi dalla <i>stretta</i> degli uomini che lo tenevano fermo” (p. 63)</p>	<p>“Quis escapar mas não pode, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram” (p. 84)</p>	<p>X (sostantivo che corrisponde a una compensazione)</p>	
<p>“Il nodo della vergogna <i>o bã</i>” (p. 63)</p>	<p>“O tal nó da vergonha” (p. 84)</p>	<p>X (sostantivo)</p>	
<p>“Nella procellosa cerimonia <i>del mattino</i>” (p. 65)</p>	<p>“Aquele benzeiro índio” (p. 86)</p>	<p>X (sostantivo)</p>	
<p>“Il caapi è <i>proprio allucinogeno</i>” (p. 64)</p>	<p>“O caapi <i>alucina mesmo</i>” (p. 85)</p>	<p>X (verbo + sostantivo al posto del verbo)</p>	
<p>“Al punto che gli <i>índios</i> pretendono” (p. 133)</p>	<p>“Tanto que <i>eles pedem</i>” (p. 168)</p>		<p>X (Esplicitazione soggetto - da pronome personale soggetto a sostantivo)</p>
<p>“Gli <i>índios</i> pretendono un risarcimento <i>da chi</i>, in sogno, <i>li ha maltrattati o offesi</i>” (p. 133)</p>	<p>“Eles <i>pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos</i>” (p. 168)</p>	<p>X (sintagma verbale)</p>	
<p>“[...], <i>sempre</i> in sogno, [...]” (p. 133)</p>	<p>“[...] <i>nos sonhos</i>, [...]” (p. 168)</p>	<p>X (avverbio)</p>	