

IL LIBRO TRADOTTO COME LIBRO-CORPO

O livro traduzido como livro-corpo The Translated Book as Body-Book

ALESSANDRA RONDINI*

ABSTRACT: Il testo si presenta come un corpo, che viene plasmato dall'ambiente culturale di cui è espressione e che porta su di sé l'impronta di chi lo genera. La traduzione è un viaggio, tra mondi, esperienze di significato, interpretazioni, diversi. Nel momento in cui vive questa esperienza, una sorta di migrazione verso un altro universo di significato, il libro-corpo si trova a dover vivere un processo di inclusione, in un nuovo mondo, che può anche non accettarlo per quello che è e segnarlo, cercare di renderlo più simile a ciò che è conosciuto e, quindi, rassicurante. Interventi sul libro-corpo paragonabili a certi segni rituali, che testimoniano un passaggio, tatuaggi che possono aggiungere un qualcosa di interessante, ma che talvolta sono vere e proprie cicatrici, che lo feriscono profondamente. Si potrebbe parlare di manipolazione del libro-corpo, di cui i vari paratesti fanno parte a pieno titolo, di riletture e riscritture che alcune volte possono portare a esiti soddisfacenti, altre deludenti. I romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego sono passati attraverso questo rito di passaggio nel momento in cui sono stati tradotti in italiano. Alcuni segni sono più nascosti e risulta più difficile individuarli a prima vista, può essere necessario un rapporto di maggiore intimità tra l'osservatore e il corpo che ne è portatore; altri invece possono essere colti a un primo sguardo.

PAROLE CHIAVE: Letteratura brasiliana nordestina; Anni Trenta; Traduzione italiana; Libro-corpo.

RESUMO: O texto apresenta-se como um corpo, que é plasmado pelo ambiente cultural do qual ele é a expressão e que traz a impressão de quem o cria. A tradução é uma viagem, entre mundos, experiências de sentido, interpretações, diferentes. No momento em que vive esta experiência, uma espécie de migração na direção de um outro universo de significado, o livro-corpo deve vivenciar um processo de inclusão, num mundo novo, que também pode não o aceitar pelo que ele é e marcá-lo, tentar torná-lo semelhante ao que é conhecido, então tranquilizador. Intervenções no livro-corpo comparáveis a certos

*Doutora em Estudos da Tradução – Universidade Federal de Santa Catarina

shimbe_2000@yahoo.it (ORCID: 0000-0001-7161-8455)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p04-23>



signos rituais, que marcam uma passagem, tatuagens que podem adicionar alguma coisa interessante, mas que às vezes são verdadeiras cicatrizes, que o ferem profundamente. Poder-se-ia falar de manipulação do livro-corpo, do qual os vários paratextos são sim suas partes, de releituras e reescrituras que algumas vezes podem levar a resultados satisfatórios, outras desanimadores. Os romances dos anos 30 de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego passaram por esse rito de passagem quando foram traduzidos em italiano. Alguns rastros ficam mais escondidos e é mais difícil identificá-los à primeira vista, pode ser necessário um relacionamento mais íntimo entre o observador e o corpo que o traz; outros, pelo contrário, podem ser percebidos num primeiro olhar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira nordestina; Anos Trinta; Tradução italiana; Livro-corpo.

ABSTRACT: The text is like a body, shaped by the cultural environment of which it is an expression, and bears in itself the imprint of its creator. The translation is a journey between different worlds, experiences of meaning and interpretations. At the moment in which it lives such an experience, a kind of migration towards another universe of meaning, the body-book is forced to live a process of inclusion, in a new world. This new world may not accept it for what it is and mark it, in an attempt to make it more similar to what is known and, therefore, reassuring. Interventions on the body-book are at times comparable to certain ritual signs, which mark a passage, tattoos that can add something interesting. Other times they are real scars, which deeply wound it. We could speak of manipulation of the body-book, of which the various paratexts are indeed a part, of rereading and rewriting which can sometimes lead to satisfactory, other disheartening results. The 1930s novels by Jorge Amado, Graciliano Ramos, and José Lins do Rego went through this rite of passage when they were translated into Italian. Some signs are more hidden and harder to identify: a more intimate relationship between the observer and the body that bears them may be necessary; others, on the other hand, can be grasped at first glance.

KEYWORDS: Northeast Brazilian literature; Thirties (1930s); Italian translation; Body-book.

Introduzione

Il presente contributo nasce dalla ricerca portata avanti per la stesura della Tesi di Dottorato, nella quale ho studiato le traduzioni italiane di alcuni romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Studiare i romanzi degli autori citati, che sono stati scelti per compiere il viaggio traduttorio che li ha condotti in un altro universo linguistico e culturale partendo dalla prospettiva del libro-archivio, ha ampliato il mio sguardo fino a farvi rientrare tutti i paratesti che lo compongono e attraverso i quali il libro tradotto si apre e si mostra al lettore in tutta la sua completezza. Una visione che si è rivelata estremamente ampia in alcuni casi, e che ha permesso di intendere il libro tradotto quasi come un organismo, modificabile nel tempo, in continua evoluzione o, talvolta, anche inserito in un processo esattamente contrario, di involuzione.

Ho cominciato così a guardare al libro tradotto come a un libro-corpo, qualcosa di organico, che ha un proprio ciclo vitale, di trasformazione, di sopravvivenza, ma anche di morte; un corpo di cui sono parti costitutive anche i vari paratesti. Così come il corpo in carne e ossa può diventare supporto di messaggi di vario tipo, basti pensare ai tatuaggi, ai *piercing*, espressione di stati d'animo, ricordi, eventi importanti degni di essere, in qualche misura, 'eternati', che modificano in maniera decisiva il corpo che li accoglie, così la traduzione e i paratesti possono rappresentare marchi a fuoco che diventano parte costitutiva del libro-corpo. Tali segni possono avere, presso il pubblico italiano, un ruolo nel processo della formazione dell'immaginario relativo all'opera contenuta nel libro che il lettore si appresta a incontrare, motivo per cui ho deciso di approfondire l'esame di questo aspetto per condurre una riflessione su alcuni casi che mi sono sembrati particolarmente significativi.

Seconda sezione. Il libro tradotto come libro-corpo: alcuni esempi.

Il libro, con tutti i suoi elementi, può essere visto come un corpo, che nasce, cresce, viene plasmato dall'ambiente sociale, culturale di cui è espressione, e porta su di sé segni che lo caratterizzano profondamente, tra cui inevitabilmente, l'impronta di chi lo crea.

Nel momento in cui vive un'autentica esperienza di dislocazione, una migrazione verso un altro universo di significato, il libro si trova a dover vivere un processo di inclusione in un nuovo mondo, che può accoglierlo più o meno incondizionatamente, o offrirgli resistenza e tentare di adattarlo alle proprie coordinate conoscitive e culturali, con l'obiettivo di renderlo più simile a ciò che conosce, più rassicurante; in ogni caso lo segna.

Si tratta di interventi sul libro-corpo che paragonerei a certi tipi di scarificazione rituale, che segnano un passaggio, l'ingresso in un'altra realtà, in un'altra fase della sua esistenza, in un'altra età, se consideriamo che, come afferma Benjamin (2009 [1920]), la traduzione è garanzia della sua sopravvivenza, *das Überleben*. Più o meno manifesti, questi 'marchi' hanno un significato, contribuiscono a definire l'identità del corpo, come avviene nei riti di passaggio

delle culture che li praticano, in cui le scarificazioni, per esempio, testimoniano definitivamente e visivamente l'assunzione di un ruolo nella società cui si appartiene, in un vero e proprio processo di antropopoiesi (REMOTTI, 2000, p.50-55; 80-119).

Si tratta di tatuaggi che possono aggiungere un qualcosa di interessante e inaspettato, ma a volte sono vere e proprie cicatrici, che feriscono profondamente e rimangono indelebili.

Si potrebbe parlare, facendo riferimento a Lefevre (1998), di manipolazione del libro-corpo, di riletture e riscritture che possono portare, in alcuni casi, a esiti soddisfacenti, a volte curiosi, in altri casi sconcertanti. I romanzi degli anni Trenta di Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego sono passati attraverso questo rito di passaggio nel momento in cui sono stati tradotti in italiano.

Sono andata a cercare i segni distintivi del libro-corpo in alcune traduzioni italiane di *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), di Jorge Amado; *Vidas secas* (1938), di Graciliano Ramos; *Menino de engenho* (1932), di José Lins do Rego, segni che contribuiscono a dare un'immagine piuttosto definita alla letteratura che il libro tradotto ospita e che hanno avuto un ruolo determinante all'ingresso del libro stesso nel panorama culturale italiano. Definisco cicatrici gli elementi che, in qualche modo, disegnano sul corpo del libro un'immagine che risulta essere peggiorativa, o meglio non rispettosa dell'intenzione del testo di partenza, che la traduzione ha il compito di risvegliare, mentre vedo come tatuaggi quei segni che sono legati a qualche esperienza, sensazione, ricordo e che comunicano al lettore un messaggio che non tradirà l'esperienza conoscitiva che deriverà dalla lettura della traduzione. Segni, comunque, che i libri si sono portati con sé per molto tempo, fino a quando sono stati sostituiti da tatuaggi diversi, o che, al contrario, sono rimasti in maniera definitiva sulla pelle del libro-corpo. Non è possibile, in questo saggio, analizzare tutte le situazioni che hanno richiamato la mia attenzione, motivo per cui si è reso necessario scegliere alcuni esempi che intendo presentare qui.

Il primo caso che mi sembra importante affrontare riguarda la prima traduzione italiana di *Capitães da areia*, di Jorge Amado, traduzione pubblicata nel 1952, a opera di Dario Puccini, con il titolo *I banditi del porto*. La traduzione italiana ha avuto un vissuto complicato, è stata portata in tribunale, come informa il quotidiano *L'Unità*:

l'esistenza del romanzo è stata segnalata alla Procura della Repubblica in Roma dal capo servizio delle informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, servizio spettacolo, informazioni e proprietà intellettuale, il quale ha creduto di ravvisare in esso un libro di propaganda politica destinato ai ragazzi. (17 aprile 1954, p. 3)

Il quotidiano riporta alcuni brani tratti dalla sentenza: il libro “per le descrizioni in esso contenute, impressionanti e raccapriccianti, è idoneo a turbare il comune sentimento della morale, dell'ordine familiare e a provocare il diffondersi di suicidi e delitti” e ancora “scene di crudo verismo compaiono in tutto il romanzo, ove il meretricio, lo stupro, i rapporti omosessuali vengono descritti come conseguenze della miseria, sicché il vero protagonista del romanzo è

l'odio dei poveri contro i ricchi"; "tale libro" infine "può costituire incitamento alla corruzione e al delitto" (Figura 1).

Figura 1 – Inconcepibile sentenza a Firenze. "Istigatore al delitto" un libro di Jorge Amado



Fonte: L'Unità (17 aprile 1954, p. 3)

Il processo stesso e questo articolo, che ne riporta alcuni particolari¹, non possono non essere considerati come una cicatrice che ha segnato in maniera essenziale il libro-corpo tradotto *I banditti del porto*, contribuendo già a disegnare un'immagine piuttosto complicata di questa letteratura. Immagine peggiorata da alcune scelte traduttive che, inizialmente, mi hanno lasciata perplessa, ma che poi hanno trovato, a mio avviso, una spiegazione più profonda. Le scelte riguardano due aspetti della riscrittura fatta dal traduttore, aspetti che ritengo particolarmente significativi e potenzialmente critici: quello che concerne l'ambito sessuale e quello relativo alla religione afrobrasiliiana del *candomblé*.

La traduzione di seguito (Tabella 1), fatta da Puccini, del brano di *Capitães da Areia* in cui si parla dell'amore omosessuale di due ragazzi, può essere vista in un'ottica di manipolazione:

¹ L'articolo titola però "Inconcepibile sentenza a Firenze" e denuncia in maniera chiara quanto avvenuto alla traduzione, definendolo, appunto, "inconcepibile".

Tabella 1 – “*Amor na areia*”, “amore innaturale sulla rena”, “amoreggiando sulla sabbia”

<i>Capitães da Areia</i>	<i>I banditi del porto</i>	<i>Capitani della spiaggia</i>
<i>Todos procuravam um carinho, [...] Barandão e Almiro no amor na areia do cais.</i>	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro, in quel loro amore innaturale sulla rena fine del porto.	Tutti cercavano qualche affetto, [...] Barandão e Almiro amoreggiando sulla sabbia della banchina.

Fonte: AMADO (1994, p. 43; 1952, p.33; 2007 [1988], p. 50)

Credo che il testo in portoghese sia più delicato e meno esplicito nel fare riferimento all’omosessualità, che lasci più spazio all’immaginazione; Puccini, tramite l’uso dell’aggettivo possessivo “loro” è più preciso, nel senso che si riferisce sicuramente a un rapporto d’amore che lega i due ragazzi, ma non indica che si tratti obbligatoriamente di amore fisico. È interessante considerare anche un’altra traduzione del romanzo di Amado, *Capitani della spiaggia*, pubblicata nel 1988 (presente anch’essa nella Tabella 1), in cui la traduttrice, Elena Grechi, utilizzando il gerundio che coinvolge i due soggetti in un’azione che sta avvenendo, risulta proporre la traduzione più esplicita. La cicatrice attribuibile a Puccini, che sembra segnare con un importante giudizio di tipo morale il romanzo, diventa meno netta se si realizza una lettura più attenta e precisa.

Un altro aspetto interessante della traduzione di Puccini è una nota esplicativa che riguarda il *candomblé*, la *macumba* nello specifico. La religione afrobrasiana compare nel testo, per esempio, nel capitolo “Le calate del porto”, quando viene chiesto a Bellavita: “[c]i vai questa sera al ritiro a Gantois? Sarà una Macumba con i fiocchi”, e qui è presente l’unica nota che il traduttore abbia inserito nella traduzione di Amado:

La Macumba è un rito orgiastico, di origine africana, molto diffuso nel Brasile. La Macumba, celebrata da speciali Santoni (o sacerdoti), è una cerimonia quasi esclusivamente *negra* fatta di danze, uffizi propiziatori e canti religiosi. In esse appaiono, accanto agli idoli pagani, alcuni elementi deformati della religione cattolica. (1952, p. 74)

La nota propone una definizione che non funziona, ovviamente, per il *candomblé*, che non ha nulla a che vedere con i riti orgiastici e per il quale non si può parlare di “elementi deformati della religione cattolica”, solo per evidenziare le imprecisioni più evidenti. Sembra esserci assoluta coerenza tra questa nota e quanto ho già detto a proposito dell’amore omosessuale, ma, se si sposta lo sguardo su un altro libro-corpo, sempre di Amado, la cui traduzione è stata fatta a quattro mani da Puccini e Elio Califano, la situazione non è più tanto lineare, sto parlando di *Jubiabá*, che compare negli scaffali delle librerie italiane nello stesso anno de *I banditi del porto*; la nota in questione recita: “[c]andomblé e macumba. Sono cerimonie rituali di origine africana, che avvengono nel luogo sacro detto Terreiro. L’offi-

ciante è chiamato *pãe de santo* e presiede all'incarnazione delle diverse divinità negli iniziati (AMADO, 2006 [1952], p. 332)".

Stesso traduttore ma due note che non sono paragonabili, quanto a correttezza e visione del fenomeno, come si può vedere. Benché si parli di "incarnazione", che rimanda maggiormente ad altre religioni, mentre per gli *orixás* si parla di possessione, la nota è sicuramente più adeguata, pur con un errore ortografico significativo: riporta *pãe de santo* invece di *pai de santo*. *I banditi del porto* e *Jubiabá* escono nello stesso anno, il 1952 e delle note di *Jubiabá* si è occupato Puccini, come si evince da uno scambio di lettere con Calvino, che ha gestito personalmente i rapporti tra la casa editrice e il traduttore².

La nota de *I banditi del porto* dialoga maggiormente con un altro paratesto importante, i giornali riferiti all'uscita di *Jubiabá* in Italia, che utilizzano una grammatica immaginativa ed evocativa molto simile, come si può vedere dagli esempi che riporto di seguito.

Uno stesso articolo (sebbene con qualche variante), di autoria di Angelo Colleoni, esce su tre giornali diversi e con tre titoli diversi: "*Macumba! Macumba!*" (*Giornale dell'Isola* [?], 01 novembre 1952), "'JUBIABA' SANTONE MACUMBA *Terribile danza africana [sic] l'ultimo romanzo di Amado*" (*Giornale del Popolo Bergamo*, 28 ottobre 1952), "*In Bahia di tutti i santi i bambini non hanno da mangiare*. 'Jubiabá è l'ultimo romanzo dello scrittore brasiliano tradotto in italiano – i personaggi di Amado danzano come forsennati nei bacchanali notturni del 'Macumba' – Paragonato a Stevenson e a Kipling" (*Il Corriere di Trieste*, 01 novembre 1952). L'articolo riporta un brano tratto da *Jubiabá*, introduce brevemente l'autore citando le traduzioni italiane dei suoi romanzi e poi dice: "[q]uello sopra riportato è brano descrittivo d'un rito macumbista [sic]. Il Macumba è culto feticista africo brasiliano, versione del Vudu, intruglio di religione e di magia, fusione di cerimonie africane con liturgie cattoliche e riti indios". Disseminate nel testo dell'articolo ci sono espressioni come "un diabolico crescendo", riferito a canti e rulli dei tamburi, "guizzi viperini" compiuti dalle iniziate che danzano, "i bacchanali notturni", "in quest'ambiente orgiastico", "fra il rullo dei tamburi e il ballo furoreggiante, gli avidi desideri sognano nudità d'ebano, e canti, e libertà sconfinata" e ancora "in taluni casi i riti non sono che scuse per orge sessuali follemente inasprite dai balli e dall'alcole [sic]". A integrazione di questa immagine vale la pena riportare la frase finale di un articolo di Ermanno Pascotto, che presenta la traduzione di *Jubiabá*:

dopo aver abilmente dipinto uno sconcertante quadro di miserie fisiche e morali di una razza oppressa, l'A. insinua, blasfemo, il nome di un responsabile: Dio! Ed in questo modo egli si è tolta del tutto la maschera. Per circa 350 pagine, una no e una sì, presenta sotto una luce violenta una interminabile serie di fornicaioni e commistioni carnali; nelle ultime 50 egli fa, senza reticenze, la sua professione politica e religiosa³. (Lecture-Milano, settembre 1952)

2 Le lettere cui mi riferisco sono conservate presso l'Archivio di Stato di Torino e sono del 12 febbraio 1952; del 28 aprile 1952; del 7 maggio 1952; del 10 maggio 1952.

3 Ritagli senza numero di pagina, conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, articoli/recensioni, cartella 92, Amado Jorge, *Jubiabá* 1952-1977.

Si tratta di cicatrici importanti, che feriscono a fondo il libro-corpo tradotto *Jubiabá* (1952) quando ancora non è praticamente arrivato nelle librerie italiane, nel momento stesso in cui questa opera di Amado fa capolino tra altre pubblicazioni sugli scaffali.

Tornando a Puccini, come può lo stesso traduttore, pubblicando due traduzioni nello stesso anno, dello stesso autore brasiliano, aver segnato in maniera tanto diversa i due libri-corpo, disegnando un'immagine altrettanto diversa di una stessa parte di questi due corpi? Per quanto riguarda le note sulla *Macumba*, il diverso modo di agire è probabilmente da far risalire alle case editrici intese come patronati, nel senso in cui lo intende Lefevere (1998), che possono aver richiesto un intervento più o meno profondo al traduttore. Nel caso de *I banditi del porto* (1952), il "patronato" con cui confrontarsi può essere individuato nel Partito Comunista Italiano, nella casa editrice che ne era espressione, Edizioni di cultura sociale, nel quotidiano che ne era stato organo, *L'Unità*; *Jubiabá* (1952) è pubblicato da Einaudi, che, al contrario della prima, abbraccia una politica che non vuole tagli, come afferma Calvino nelle lettere di cui ho parlato prima. Nel caso di *Jubiabá* (1952) il traduttore ha a che fare con un diverso patronato, a quanto sembra meno severo e più rispettoso del testo di Amado, la cicatrice è da ricercare nell'epitesto, come lo definisce Genette (1989, p. 337), "anywhere out of the book" "ovunque al di fuori del libro": quei titoli dei giornali, che sembrano quasi 'urlati', oltre a ferire il libro-corpo, indicano qualcosa d'altro, di preciso. Il traduttore Dario Puccini è riuscito a pubblicare, con *I banditi del porto* (1952), un romanzo duro e difficile da vari punti di vista per il clima socio-politico e culturale dell'Italia di quel periodo, governato dalla Democrazia Cristiana, ma è stato necessario normalizzare il linguaggio, mitigare l'asprezza dei termini, praticare tagli e prendere decisioni che, molto probabilmente, rappresentavano l'unica opzione per arrivare alla pubblicazione, per lasciar passare il vero messaggio del testo, per evitare la censura, anche se, in questo caso, la traduzione ha comunque dovuto affrontare un processo. La traduzione si confronta con i valori ideologici della società cui il testo è destinato in un determinato momento storico e diventa riflesso di tale incontro-confronto-scontro. La società italiana degli anni Cinquanta non era pronta ad accettare che si parlasse di amore omosessuale, che doveva essere dichiarato "innaturale", ma non era neanche disposta ad accogliere la *Macumba* di *Jubiabá*, di qui le cicatrici di cui ho parlato.

Questi segni possono cambiare nel tempo e lasciare il posto ad altri, che indicano una nuova edizione, nuova traduzione, una nuova casa editrice, un cambiamento del panorama culturale, sociale, politico che accoglie l'opera tradotta; è quello che è successo alla traduzione italiana di *Capitães da Areia*. Questi segni il libro li ha portati con sé per molto tempo, fino a quando tatuaggi diversi hanno preso il loro posto sulla pelle del libro-corpo. Si è passati dai *banditi del porto*, che rimanda sicuramente ad attività illegali e a personaggi che vivono ai margini, quantomeno della legge, ai *Capitani della spiaggia*, presentati anche attraverso i sottotitoli presenti nelle edizioni successive e brani tratti da articoli di giornale nei quali lo stesso Amado parla della sua opera e in cui l'attenzione è rivolta ai ragazzi abbandonati "cui è negata l'infanzia", che continuano a essere una piaga sociale in Brasile (Figura 2):

Figura 2 – Dai *Banditi del porto* ai *Capitani della spiaggia*



Fonte: AMADO (1992, 1997, 1999 e 2007, copertina); L’Unità (07/11/ 1992, pagina Cultura e 14/11/1992, prima pagina, Roma)⁴

È possibile vedere i sottotitoli come segni che sono cambiati con il passare del tempo, e con essi è cambiata l’immagine del romanzo presentata al pubblico italiano. Titolo, sottotitoli, brani tratti da articoli di giornale nei quali lo stesso Amado parla della sua opera e in cui l’attenzione si concentra sui ragazzi abbandonati “cui è negata l’infanzia”, segni la cui reale portata è più difficile da cogliere a prima vista, per cui possono essere necessari un rapporto di maggiore intimità tra l’osservatore e il corpo che ne è portatore e un’autentica ricerca, dal momento che si trovano sia nel peritesto che nell’epitesto, ma che instaurano un dialogo coerente tra di loro. Queste ‘scarificazioni’ sono il segno di riti di passaggio che sono avvenuti nell’editoria, nella società italiana e quindi anche nella traduzione; quando traduce Grechi, circa trent’anni dopo la pubblicazione de *I banditi del porto*, si può parlare di amore omosessuale, quando traduceva Puccini no, si andava in Tribunale.

4 Anche *La Stampa* (06 novembre 1992, p. 21, Società e Cultura) ne parla, in un articolo “*Parla lo scrittore brasiliano, oggi agli incontri del ‘Grinzane’ Amado: aspettiamo Clinton. Spero sia coerente con le sue letture*”. La copertina dell’edizione del 1997 è stata resa disponibile dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; le altre sono di mia proprietà; mie le fotografie.

Come ho già detto, alcuni segni sono più nascosti, altri sono invece più facili da cogliere a un primo sguardo, come quelli presenti nella copertina, immediatamente visibili. Vorrei intendere la copertina come traduzione intersemiotica, una “nuova fodera in pelle”, una ‘seconda pelle’, come dice Derrida (2005, p. 32) il “mantello” di benjaminiana memoria (BENJAMIN, 2009, p. 229), che aderisce al corpo, ma rimanendone esterno. Si pensi anche alle parole di Genette (1989, p. 28), che definisce la sovraccoperta “liseuse”, immagine che rafforza questa idea di libro-corpo, che può essere vestito con abiti che vengono cambiati al bisogno. La *liseuse* è inoltre un capo di abbigliamento intimo e legato al libro, se il vocabolario *online* Treccani la definisce: “(giacchetta per) signora che legge (a letto)”.

La copertina può rendere già nella propria natura questa idea di libro-corpo, nel tipo di supporto che definirei organico, dal momento che è fatto a partire da fibre vegetali, che possono essere quasi percepite al tatto, come in due pubblicazioni brasiliane di *Vidas secas* di Graciliano Ramos (Figura 3).

Figura 3 – La copertina ‘organica’



Fonte: RAMOS (2000 e senza anno⁵, copertina)

Il materiale della prima copertina rende immediatamente, a livello visivo, ma anche, direi, sensoriale, l’aridità, è un tessuto ‘secco’, rinsecchito, quasi cartapeccora, come la pelle di un corpo disidratato dal sole. Carta fatta a mano da un’artista, Vidalvina de Oliveira, con fibre vegetali, principalmente di banano; i disegni sono fatti a pennino dall’artista Glênio Bianchetti con la tecnica della serigrafia, che prevede che l’inchiostro penetri attraverso il tessuto come avviene per un tatuaggio, con l’uso di uno strumento, il pennino appunto, che ricorda molto da vicino l’ago del tatuatore. La seconda copertina brasiliana condivide, con l’altra, un materiale

⁵ La prima copertina fa parte dell’archivio della Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin di São Paulo, la fotografia è mia; la seconda è disponibile in: <http://profmaryestevoblogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 agosto 2013.

interessante, lo sfondo su cui sono disegnate le figure sembra una pelle secca, riarsa, su cui è inciso profondamente il dolore dell'esistenza a cui sono destinati Fabiano e la sua famiglia. Sebbene in entrambi i casi venga presentato un palcoscenico di vita che richiama la mancanza di tutto, tranne dell'unica cosa che riempie lo spazio, un sole feroce non disegnato direttamente, ma presente nelle ombre che disegna sul terreno, il tessuto sembra dominare sulla figura. È il tessuto 'asciutto' e solcato dal pennino, in un caso, a comunicare, spietatamente, la mancanza reale di prospettive di miglioramento, la fissità sociale legata alla ciclicità di un'esistenza in continuo cammino per sfuggire alla *seca*, a un sole feroce e spietato che non risparmia niente e nessuno. Queste due copertine possono sembrare un'eco di quello che Carpeaux (apud LEBENSZTAYN, 2012) dice per definire lo stile con cui Ramos ha scritto i suoi romanzi: “[I] ha scritti nello stesso modo in cui si disegnano cerchi sulla sabbia: nella sabbia volatile della sua terra, tanto secca”⁶.

Vediamo cosa accade con la traduzione italiana⁷, se anche in questo caso si riesce a conservare questo approccio sensoriale (Figura 4):

Figura 4 – E in Italia?



Fonte: RAMOS (1961, cofanetto e sovraccoperta; 1963 copertina; 1993 copertina e sovraccoperta; 2001, copertina)

6 “Escreveu-os como quem faz círculos na areia: na areia movediça de sua terra, tão seca”. Le traduzioni dal portoghese e dall'inglese sono mie.

7 Le copertine sono quasi tutte di mia proprietà, soltanto la copertina dell'edizione del 2001 è stata resa disponibile dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; le fotografie sono mie.

L'unica costante che può sortire un effetto simile a quello delle copertine brasiliane può essere il colore, marrone, della terra, come un tatuaggio che rimanda immediatamente, attraverso un processo che potremmo definire sinestesico, all'odore della terra riarsa dal sole, alla secchezza che essa offre al tatto, al gusto persino, visto che la terra molto arida spesso è assai volatile e può arrivare in bocca, all'udito, già che produce un tipo di suono ben preciso, quando la si calpesta, o quando è spostata dal vento e, per le stesse ragioni, all'odore, anch'esso caratteristico di questo tipo di paesaggio. Mi vengono in mente ancora le parole di Carpeaux, quella "sabbia volatile della sua terra, tanto secca" di cui ho già detto. Tutto questo però non riesce, secondo me, a raggiungere l'efficacia dell'esempio brasiliano. L'unico marchio che riesce a caratterizzare, come un vero e proprio segno distintivo, il libro-corpo italiano che traduce l'opera di Ramos, è il titolo scelto per le ultime tre edizioni: *Vite secche*. Il titolo ha un valore semantico più ampio, si parla di *Vite secche* appunto, le vite che conducono i personaggi. È la vita stessa ad essere arida e non solo il clima o il paesaggio, quasi come se l'elemento climatico permeasse, nello stesso modo, la terra e la vita di chi la abita; si potrebbe definire un 'titolo parlante', che svolge una funzione esplicativa e richiama la pelle-cartapecora delle copertine brasiliane.

Terza sezione. Quando il tatuaggio è un marcatore culturale.

L'ultimo esempio riguarda il terzo autore indicato all'inizio, José Lins do Rego. La questione ora, con Lins do Rego, è la traduzione di una parola presente nel suo romanzo *Menino de Engenho* (1932), o meglio le scelte fatte dal traduttore italiano, Antonio Tabucchi, in relazione a tale parola, scelte che hanno segnato il libro-corpo tradotto *Il treno di Recife* (LINS DO REGO, 1974). Si tratta di una riflessione su quello che accade quando il tatuaggio è un autentico marcatore culturale, *bagaceira*, termine carico di una forza semantica importante. La parola evoca il mondo in cui si muove Carlos, il *menino de engenho* dello scrittore nordestino e porta con sé quella "profonda risonanza inconscia e preconsocia di sinestesie, di rappresentazioni di suoni, odori, gusti, colori che derivano dalle precedenti esperienze senso-percettive delle tante 'cose' che abbiamo incontrato e degli affetti che si sono associati a quella parola" di cui parla Simona Argentieri (BORUTTI e HEIDMANN, 2012, p.9⁸), che in questo caso si traducono in un odore dolciastro molto intenso e in un'immagine di scorie lacerate e ammicchiate, quel che resta della canna macinata e spremuta, probabilmente emananti un odore forte di umido e di sostanze residue che marciscono. Sensazioni dunque, olfattive, visive, tattili, uditive, ma anche legate al gusto, visto che spesso chi gravita attorno alla lavorazione della canna da zucchero ne succhia e mastica, senza inghiottirle, le fibre; sono ricordi, richiami, che un lettore italiano non può avere in quanto non ha esperienza diretta della coltivazione e tanto meno della macinatura della canna da zucchero, si tratta di una realtà che non può esperire.

È un tatuaggio profondamente legato al corpo sul quale è disegnato, che richiama momenti cruciali vissuti e sperimentati da quel corpo, basti pensare ai vari momenti di passaggio che

8 Citazione relativa alla prefazione di Simona Argentieri.

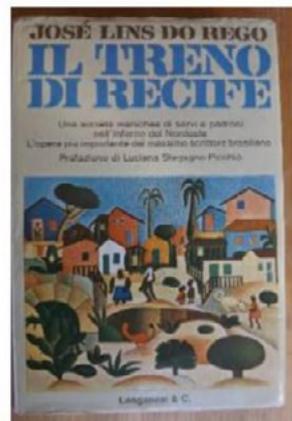
Carlos ha dovuto vivere, dall'elaborazione del lutto per la morte della madre, alla dislocazione geografica e al contempo culturale verso l'*Engenho*, al continuo andirivieni tra la *Casa grande* e la *senzala*, autentico diaframma umano, culturale, sociale, alla scoperta del sesso. Tutto questo è caratterizzato dalla presenza visiva, olfattiva, tattile della *bagaceira* sullo sfondo, legato a quel "camino annerito dell'engenho dove la canna geme il suo vischioso liquido bruno" (LINS DO REGO, 1974, p. 11) di cui parla Luciana Stegagno Picchio nella preziosa introduzione alla traduzione italiana. La studiosa, sempre nell'introduzione, riporta un aneddoto interessante, quello per cui Paulo Prado, grande signore paulista che, dagli anni Venti, ha svolto un ruolo di mediazione tra la cultura brasiliana e quella europea, avrebbe presentato *Menino de Engenho* a Blaise Cendrars (che lo avrebbe poi tradotto) dicendogli: "[e]cco il nostro Proust" e commenta "[c]on un'audace sinestesia in favore della madeleine rusticana di José Lins: del suo effluvio di allappante succo di canna, del suo aroma antico di dolce di cocco" (p. 11). Questo universo sinestetico lega indissolubilmente il romanzo al contesto geografico, culturale, letterario che lo ha prodotto, al suo autore, segnandone l'appartenenza anche emotiva, potremmo arrivare ad affermare.

Tutto questo nella traduzione italiana si sfalda e si disgrega, disperdendo così la propria carica semantica in piccole particole, particelle sfumate, che non riescono a rendere l'universo, si potrebbe dire antropologico nel senso più ampio del termine, che il marcatore culturale *bagaceira* racchiude in sé (Figura 5)⁹:

Figura 5 – A bagaceira

• traduzioni di *bagaceira*:

- piantagione
- distilleria
- zuccherificio
- *engenho*
- cisterne dei residui
- depositi della melassa
- stanze di distillazione



Fonte: LINS DO REGO (1974)

9 Il libro e la sua sovraccoperta sono di mia proprietà, mia la fotografia.

Tatuaggi sbiaditi che prendono il posto di quello che potremmo definire un “segno particolare” netto e riconoscibile inciso sulla pelle, e frammenti slegati di una storia e di un’immagine con un altissimo valore evocativo.

In questo caso è sicuramente difficile non marchiare profondamente il libro-corpo provocando una ‘sofferenza semantica’ importante se, come dice Benjamin:

[l]a fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell’originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l’originale, non si esaurisce nell’inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l’inteso è legato al modo d’intendere in una parola ben determinata. Si usa esprimere questo con la formula: le parole recano con sé una tonalità affettiva. (2009, pp. 231-232)

Il filosofo tedesco utilizza l’espressione “tonalità affettiva”, che rimanda immediatamente a tutte quelle sensazioni, emozioni, significati altri che contribuiscono ad arricchire la carica semantica di un termine¹⁰, che nel *Menino de engenho* italiano si è frantumata in tante piccole particelle che conservano comunque parti del suo significato, ma non il senso nella sua pienezza. Come ho già detto, il mondo che il termine *bagaceira* racchiude in sé non è qualcosa di cui un lettore italiano abbia modo di fare esperienza in prima persona e non può quindi essere trasposto nella traduzione italiana senza che si spezzi il legame tra il modo di intendere e l’inteso: di qui un proliferare di possibili traducenti, tutti sicuramente pertinenti, ma nessuno capace di contenere in sé la ricchezza semantica di cui dispone il termine portoghese. L’assenza del termine *bagaceira* provoca lo ‘scolorire’ del legame indissolubile della stessa con l’*engenho*, pur riconosciuto da Tabucchi, che, a p. 60, traduce, facendo ricorso alla metonimia, un termine con l’altro, *bagaceira* con *engenho* appunto; la realtà che ruota attorno a una materia prima, la canna da zucchero, rimane visibile mentalmente, ma inevitabilmente meno ‘appiccicosa, dolciastra, profumata ma anche umida, maleodorante’ in italiano. Forse l’intervento meno doloroso in un caso come questo potrebbe essere conservare il termine portoghese e fornirne spiegazione in un glossario, che Tabucchi ha pur inserito nella traduzione italiana, o in una nota; una spiegazione in un paratesto, insomma, che comporterebbe un arricchimento culturale e, al contempo, linguistico.

Considerazioni finali

Vorrei terminare con le parole di Caldas che, riferendosi ad Amado, spiega come il segno possa diventare uno stigma:

10 Benjamin esprime questo concetto con l’esempio delle parole *Brot* e *pain* e sottolineando la necessità di distinguere “il modo di intendere dall’inteso” (BENJAMIN, 2009, p. 227.); mentre nelle due lingue infatti l’inteso è identico, è il modo di intendere a essere diverso, perché le due parole significano qualcosa di diverso per un tedesco e per un francese, frutto di un diverso vissuto fatto di differenti esperienze, contesti culturali, abitudini. Si veda anche *Pane e “bread”*, in CAPRONI (2012, pp. 381-384).

[i]l testo modificato dalle traduzioni e interpretazioni metaforiche usate nelle illustrazioni delle copertine, potrà contribuire al mantenimento dell'immagine di Bahia, del Brasile e del popolo brasiliano che il lettore straniero conosceva già, rendendo difficile la percezione dello 'sguardo' di Amado¹¹. (CALDAS, 2009, p. 75)

Per comprendere a pieno il pensiero della studiosa credo sia sufficiente osservare le copertine di traduzioni italiane¹² dello scrittore brasiliano (Figura 6), che ritengo esserne una dimostrazione:

Figura 6 – Il segno come stigma: il Nordest esotico di Jorge Amado



Fonte: AMADO (1952, 2002, 1958, 1999, 2001, 1992, 1999, 1998, copertina)

Per tradurre Amado in maniera iconografica, si è passati da Gauguin, *Tre tahitiani*, a un artista greco, Zographos, *Marina* (entrambi per *Jubiabá* del 1952 e del 1992), a due messicani, Diego Rivera (*Maternidad* e *Festival de las flores* o *Día de las flores* -1925) e Rufino Tamayo (*Donne di Tehuantepec* -1939), a un'illustrazione di Christian Clayton, americano, per *Mare*

11 “O texto modificado pelas traduções e interpretações metafóricas, usadas nas ilustrações das capas, poderá contribuir para a manutenção da imagem da Bahia, do Brasil e do povo brasileiro que o leitor estrangeiro já conhecia, dificultando a percepção do ‘olhar’ de Amado”.

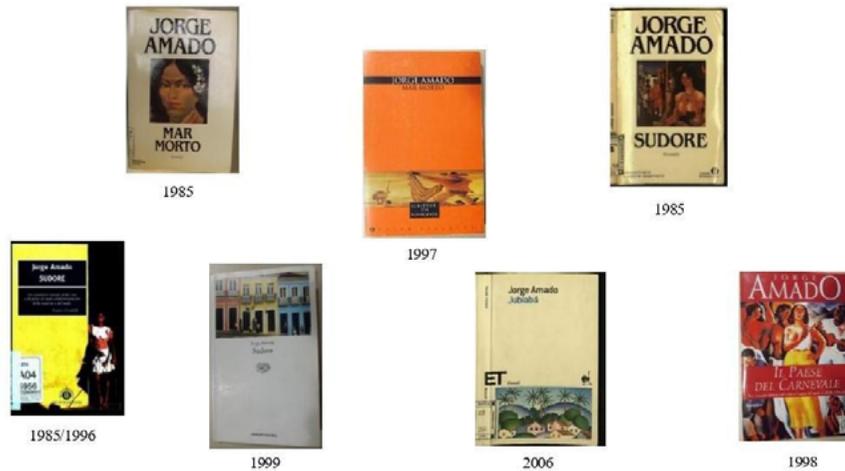
12 Delle copertine della Figura 6 soltanto una, *Mare di morte* (1958) è di proprietà, le altre provengono da diversi istituti. La Fundação Casa de Jorge Amado ospita: *Jubiabá* (1952) *Il Paese del Carnevale* (2002), *Mar morto* (1999), *Sudore* (1999); nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sono conservate: *Mar morto* (2001) *Jubiabá* (1992), *Cacao* (1998). Le fotografie sono mie.

di morte (1958) e *Mar morto* (1999, 2001), per arrivare a Amedeo Modigliani, con *Nudo sul divano (Almaisa)* – 1916) per *Sudore* (1999), a Henri Rousseau, con *Natura morta con frutti tropicali* -1908, francese per *Cacao* (1998) e a Elfo (pseudonimo usato come autore di fumetti da Giancarlo Ascari, italiano, illustratore di copertine, per *Il Paese del Carnevale* (2002). Un coacervo di riferimenti culturali che abbracciano diverse zone e culture del mondo, con tratti iconografici ben marcati, che rimandano all'esotico in vario modo. L'idea è, credo, quella di un contenitore che può contenere tutto quello che l'immaginario collettivo cui il lettore italiano può attingere individua come 'esotico', quindi lontano, altro, da un punto di vista geografico ma, più ancora culturale. Sconosciuto e difficile da inquadrare e quindi più facile da rappresentare tramite il richiamo ad artisti conosciuti o la conferma di stereotipi sul Brasile già consolidati a livello immaginativo, che possono anche tradursi in stimolo alla lettura, importante elemento per le case editrici. Chi condivide una cultura ne condivide simboli e quindi significati, il messaggio costruito nella copertina deve essere riconosciuto dalla comunità cui il libro è destinato; tutti gli elementi presenti nella copertina possono entrare in relazione ed essere letti, interpretati, in maniera diversa. Sulle copertine si instaura un dialogo tra tutti gli elementi che la compongono, per cui si potrebbe fare riferimento al discorso che crea la realtà di Foucault e trattare i discorsi come:

pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano. Indubbiamente i discorsi sono fatti di segni; ma fanno molto *di più* che utilizzare questi segni per designare delle cose. È questo di più che li rende irriducibili alla *langue* e alla *parole*. È questo di più che bisogna mettere in risalto e bisogna descrivere. (FOUCAULT, 2013, p. 67)

Come cambia allora il discorso, inteso in tal senso, che si instaura nella copertina del libro-corpo tradotto quando l'immagine rimanda immediatamente e adeguatamente alla realtà che ha dato i natali al romanzo di partenza! È possibile cogliere la differenza (Figura 7), confrontando altre traduzioni italiane con quelle presentate nella Figura 6:

Figura 7 – Il Nordest brasiliano di Jorge Amado



Fonte: AMADO (1985, 1997, 1985, 1985/1996, 1999, 2006, 1998, copertina)

Queste immagini, che si tratti di tele o di fotografie, parlano portoghese, segnano il libro-corpo tradotto in maniera netta, sono *piercing* che ne penetrano la pelle e che, dialogando nel discorso foucaultiano con gli altri eventuali paratesti, possono stabilire un patto onesto con il lettore: troverà un romanzo che probabilmente non deluderà in maniera significativa il suo orizzonte di aspettative. Le copertine del 1985 (*Mar morto*, *Sudore*) e del 1998 (*Il Paese del Carnevale*), riportano opere dell'artista brasiliano modernista Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo)¹³, amico di Amado con cui condivide, tra altro, il desiderio di rappresentare la realtà brasiliana. Nella copertina del 1997 per *Mar morto* compare l'opera *Pescatori*, del 1943, di Tomás Santa Rosa Júnior, figura di riferimento assoluto per quanto riguarda le copertine brasiliane degli anni Trenta. La sua caratteristica era quella di dare, attraverso la copertina, un'autentica lettura dell'opera, una vera e propria traduzione intersemiotica del romanzo che ospitava, cosa che si ripropone in questo caso, visto che *Mar morto* narra di pescatori, di *saveiros*. Per quanto riguarda *Sudore*, nell'edizione del 1985/1996, è stata scelta una foto scattata da Miguel Rio Branco, fotografo *freelance* e membro, dal 1980, dell'agenzia Magnum Photos¹⁴; di lui si legge, nel sito dell'agenzia, che:

13 Per *Mar morto* si tratta di un particolare di un'opera utilizzata anche per copertine brasiliane, per *Sudore* di un particolare di *Mulatta con gatto nero* del 1966 e per *Il Paese del Carnevale* di un particolare di *Samba* del 1925. La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ha reso disponibili le copertine di: *Mar morto* (1985), *Sudore* (1985/1996), *Jubiabá* (2006); la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: *Sudore* (1985); la Fundação Casa de Jorge Amado: *Mar morto* (1997), *Sudore* (1999), *Il Paese del Carnevale* (1998). Le fotografie sono mie.

14 Cooperativa gestita direttamente ed esclusivamente dai suoi fotografi, liberi di scegliere quanto ai *reportage*

[...] ha tracciato un parallelo tra la parte vitale, sensuale di Salvador di Bahia e la parte storica della città, che, al tempo (1979) era abitata da prostitute e dagli elementi marginali della società. È un saggio sulla vita e la morte, sulle cicatrici lasciate dal tempo e dalla vita. La fascinazione che questi luoghi di forte contrasto esercitano sul fotografo sono da ricercare essenzialmente nella forza dei colori e della luce tropicali, che trasmette attraverso la sua sensibilità pittorica¹⁵.

Non a caso si parla di “cicatrici lasciate dal tempo e dalla vita” quelle che recano su di sé i personaggi del romanzo di Amado. Nell’edizione del 1999¹⁶ compare invece la foto di una strada di Bahia (di Geoffrey Hiller/© Grazia Neri), che presenta le tipiche case con le facciate colorate del Pelourinho, abbastanza riconoscibili, la proposta è piuttosto chiara, come nel caso delle opere di Santa Rosa e di Di Cavalcanti, che contestualizzano in maniera precisa il romanzo che presentano. Anche con l’ultima copertina, e qui siamo già nel 2006 (*Jubiabá*), sulla quale campeggia una tela di Tarsila do Amaral, il lettore è portato in Brasile, sebbene il titolo dell’opera, *Paesaggio esotico* (del 1925 circa) possa aprire una discussione molto interessante ma troppo ampia per poterla sviluppare in questa sede: questo titolo è un tatuaggio che stimola curiosità o una cicatrice che alimenta un pregiudizio, o quanto meno un equivoco?

I segni marcati sul libro-corpo tradotto possono rivelare qualcosa di interessante e inaspettato, le scelte compiute in tal senso possono portare a esiti a volte curiosi, ma è possibile anche che assumano connotazioni negative e diventino inadeguati, poiché, così come cambiano le traduzioni, cambiano le situazioni che hanno originato questi segni, le emozioni da cui sono scaturiti, possono diventare segni di riconoscimento che non corrispondono più all’idea che li ha generati e ai corpi che ne sono portatori, o addirittura vere e proprie cicatrici, che li feriscono profondamente e non vanno più via.

Riferimenti

AMADO, J. *Cacao*. Trad. D. Ferioli. Torino: Einaudi, 1998.

AMADO, J. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti, 1988.

AMADO, J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1997.

AMADO J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti, 1999.

ge. L’agenzia è stata creata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David ‘Chim’ Seymour e dispone di un numero elevato di soci nonché di un ricchissimo archivio a partire dagli anni Trenta.

15 “[...] he drew a parallel between the sensual, vital side of Salvador da Bahia and the historical side of the city, which, at the time (1979) was inhabited by prostitutes and the fringe elements of society. It is an essay on life and death, on the scars left behind by time and by living. The photographer’s fascination for these places of strong contrast essentially resides in the power of the tropical colors and light, which he conveys by means of his pictorial sensibility”. Testo disponibile in <https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-rio-branco/>. Accesso effettuato il 28 novembre 2017.

16 Tale edizione, della casa editrice Einaudi, presenta una nuova traduzione, a opera di Daniela Ferioli.

- AMADO J. *Capitani della spiaggia*. Trad. E. Grechi. Milano: Nuova Biblioteca Garzanti, 2007.
- AMADO, J. *I banditi del porto*. Trad. D. Puccini. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1952.
- AMADO, J. *Il paese del Carnevale*. Trad. E. Grechi. Milano: TEA, 1998.
- AMADO, J. *Il Paese del Carnevale*. Trad. E. Grechi. Milano: Garzanti Elefanti 2002.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 1952.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 1992.
- AMADO, J. *Jubiabá*. Trad. D. Puccini e E. Califano. Torino: Einaudi, 2006.
- AMADO, J. *Mare di morte*. Trad. L. Bonacini. Roma: Editori Riuniti, 1958.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1985.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1997.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 1999.
- AMADO, J. *Mar morto*. Trad. L. Bonacini Seppilli. Milano: Mondadori, 2001.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. C. M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1985.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. C. M. Valentinetti. Milano: Mondadori, 1999.
- AMADO, J. *Sudore*. Trad. D. Ferioli. Torino: Einaudi, 1999.
- BENJAMIN, W. Il compito del traduttore (1920). Trad. G. Bonola. In: NERGAARD, S. (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 2009, pp. 221- 236.
- BORUTTI, S. HEIDMANN, U. *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- CAPRONI, G. *Prose critiche*, volume primo 1934-1957. SCARPA, R. (a cura di). Torino: Nino Aragno Editore, 2012.
- DE ARAÚJO CALDAS, S. R. *Gabriela, Baiana de Todas as Cores. As imagens das capas e suas influências culturais*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- DERRIDA, J. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni, 2005.
- FOUCAULT, M. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR Rizzoli saggi, 2013.
- GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*. CEDERNA, C. M. (a cura di). Torino, Einaudi, 1989.
- LEBENSZTAYN, I. "Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux:120 anos, homenagem em dobro". In *Estudos avançados*, vol. 26 no. 76 São Paulo, set./dez. 2012, pp. 237-242. Disponibile in: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300023>. Accesso effettuato il 29 mar. 2017.
- LEFEVERE, A. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Trad. S. Campanini. Torino: UTET, 1998.
- MAGNUM PHOTOS. Disponibile in: <https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-ri-o-branco/>. Accesso effettuato il 28 nov. 2017.
- LINS DO REGO, J. *Il treno di Recife*. Trad. A. Tabucchi. Milano: Longanesi & C., 1974.
- LINS DO REGO, J. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 82° edizione, 2001.
- RAMOS, G. *Siccià*. Trad. E. Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1963.
- RAMOS, G. *Terra bruciata*. Trad. E. Bizzarri. Milano: Nuova Accademia, 1961.
- RAMOS G. *Vidas secas*. Brasilia: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2000.
- RAMOS G. *Vidas secas*. Disponibile in: <http://profmaryestevoblogspot.it/>. Accesso effettuato il 20 ago. 2013.
- RAMOS, G. *Vite secche*. Trad. E. Bizzarri. CIACCHI A. (a cura di). Roma: Biblioteca del Vascello, 1993.

RAMOS, G. *Vite secche*. Trad. E. Bizzarri. CIACCHI A. (a cura di). Roma: Robin Edizioni, Biblioteca del Vascello, 2001.

REMOTTI, F. *Prima lezione di Antropologia*. Roma Bari: Laterza, 2000.

Recebido em: 25/04/2022 (versão atualizada: 29/09/2022)

Aprovado em: 13/12/2022