



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Giorgio Buonsante

(Anti)canone di scrittrici brasiliane: una raccolta in traduzione italiana commentata

Florianópolis
2026

Giorgio Buonsante

(Anti)canone di scrittrici brasiliane: una raccolta in traduzione italiana commentata

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dra. Andréia Guerini
Coorientadora: Prof.^a Dra. Valeria Tocco

Florianópolis

2026

Buonsante, Giorgio

(Anti)canone di scrittrici brasiliane: una raccolta in
traduzione italiana commentata / Giorgio Buonsante ;
orientadora, Andréia Guerini, coorientadora, Valeria
Tocco, 2025.

171 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Literatura brasileira
traduzida. 3. Tradução comentada. 4. Sistema literário
italiano. 5. Estudos feministas e pós-coloniais da
tradução. I. Guerini, Andréia. II. Tocco, Valeria. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Giorgio Buonsante

(Anti)canone di scrittrici brasiliane: una raccolta in traduzione italiana commentata

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 16 de Dezembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof(a). Dr(a). Andreia Guerini

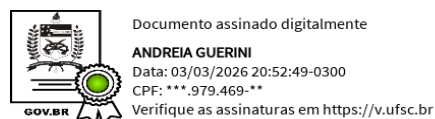
Prof(a). Dr(a). Ana Maria Chiarini

Prof(a). Dr(a). Amanda Bruno de Mello

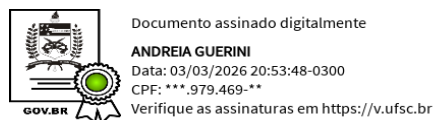
Prof(a). Dr(a). Carolina Geaquinto Paganine

Prof(a). Dr(a). Ingrid Bignardi

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.^a Dra. Andréia Guerini

Orientadora

Florianópolis, 2026

A mia nonna.

A mia madre.

RINGRAZIAMENTI

I ringraziamenti più sofferti vanno a mia nonna, che avrei voluto fosse partecipe di questo momento, e mia madre, fonte della mia forza.

Un sentitissimo ringraziamento va a Andréia Guerini, mia relatrice, docente estremamente paziente e umana; mi è stata vicina nella gestione di molteplici crisi.

Grato a Valeria Tocco e Sofia Morabito, eccezionali ricercatrici che mi hanno accompagnato per parte di questa avventura accademica.

Inoltre, ringrazio Karine Simoni e Marie Hélène Catherine Torres, docenti straordinarie le quali mi hanno trasmesso non solo conoscenza, ma più di qualche prezioso consiglio.

A seguire, Elena Manzato, Kamila Moreira de Oliveira, Mariane Hammes Rodrigues e Monalisa Cristina Teixeira: il loro sostegno è stato anche accademico, ma principalmente umano, presenti in quasi ogni momento di crisi. Amiche favolose, grazie.

Un ringraziamento affettuoso a Silvio De Carlo e Federica Gatti, amici nella lusofonia e per la vita.

Un *obrigado* speciale a Rui Alberto Alves Trindade Costa, amico e mentore.

Dei ringraziamenti simbolici vanno al Brasile, a Santa Catarina, a Florianópolis e all'UFSC per avermi ospitato a braccia aperte e fatto sentire a casa. La saudade che sento è incommensurabile. Luoghi e persone che sono vicini al cuore, ma troppo lontani dal corpo.

Infine, ringrazio la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) per avermi concesso la borsa di dottorato e l'opportunità di espandere i miei orizzonti culturali e umani nell'Universidade Federal de Santa Catarina.

Obrigado.

RIASSUNTO

Questa tesi intende recuperare e tradurre in italiano opere delle scrittrici brasiliane Alcina Carolina Leite Pindahíba, Francisca Clotilde, Maria Antonieta Tatagiba e Luiza Amélia de Queiroz nate nel secolo XIX e attive nel XX. Il lavoro darà origine a una raccolta, composta da 13 testi letterari dal tenore protofemminista (poesie, capitoli di romanzo, interviste) di quattro autrici provenienti da diverse regioni del Brasile. Tale raccolta sarà accompagnata da commenti relativi alle autrici stesse, alle loro opere e alle scelte traduttive adoperate grazie all'impiego di un apparato teorico, critico e storiografico che funge da fondamento all'analisi dei testi tradotti. Come obiettivo specifico, questa ricerca evidenzia le lacune del canone letterario brasiliano, marcatamente maschile, oltre a alimentare la visibilità delle autrici e favorirne la circolazione delle opere – una volta tradotte – in Italia. Inoltre, la tesi desidera coadiuvare la demistificazione delle immagini coloniali del Brasile e, in particolar modo, quelle relative alla categoria della donna, esportando così nel contesto accademico italiano strumenti critici fondamentali per delle riflessioni su letteratura, traduzione, genere e (de)colonialità.

Parole chiave: scrittrici; sistema letterario brasiliano; traduzione commentata; sistema letterario italiano; studi femministi e postcoloniali della traduzione.

RESUMO

Esta tese visa traduzir e comentar para o italiano obras de quatro escritoras brasileiras – Alcina Carolina Leite Pindahíba, Francisca Clotilde, Maria Antonieta Tatagiba e Luiza Amélia De Queiroz – nascidas no século XIX, e originárias de diferentes regiões do Brasil. O trabalho resultou na elaboração de uma coletânea, composta por 13 textos literários de teor protofeminista (poemas, capítulos de romance, entrevistas). Além dos comentários críticos sobre as escolhas tradutórias, elaborou-se um perfil bibliográfico das autoras e obras, com o apoio de um aparato teórico-crítico-historiográfico. Como objetivo específico, esta tese coloca em evidência lacunas do cânone literário brasileiro, historicamente marcado pela predominância de vozes masculinas, além de impulsionar a visibilidade dessas autoras e favorecer a circulação das suas obras na Itália. Pretende ainda ajudar no processo de desmistificação das imagens coloniais do Brasil, especialmente aquelas relativas à categoria da mulher, e exportar para o debate acadêmico italiano ferramentas críticas fundamentais para a reflexão sobre literatura, tradução, gênero e (de)colonialidade.

Palavras-chave: escritoras; literatura brasileira traduzida; tradução comentada; sistema literário italiano; estudos feministas e pós-coloniais da tradução.

ABSTRACT

This thesis aims to recover and translate into Italian works by the Brazilian women writers from the 19th century Alcina Carolina Leite Pindahíba, Francisca Clotilde, Maria Antonieta Tatagiba e Luiza Amélia de Queiroz. The project will result in a collection composed of 13 literary texts with proto-feminist tones (including poems, novel chapters, interviews) by four authors from different regions of Brazil. The collection will be followed by commentaries and reflections on the authors themselves, their works, and the translation choices made, supported by a theoretical, critical and historiographical framework that underpins the analysis of the translated texts. This research highlights the gaps in the male-dominated Brazilian literary canon, while also fostering the visibility of women writers and promoting the circulation of their works – once translated – in Italy. Furthermore, this thesis seeks to contribute to the demystification of colonial representations of Brazil, and – in particular – those concerning the category of women, thereby introducing into the Italian academic context critical tools that are essential for reflections on literature, translation, gender, and (de)coloniality.

Keywords: women writers; Brazilian literary system; annotated translation; Italian literary system; feminist and postcolonial translation studies.

LISTA DI FIGURE

Figura 1 – Rappresentazione grafica della strategia adoperata da Godard ...	47
Figura 2 – Frammento di prosa del 1902 (I)	88
Figura 3 – Frammento di prosa del 1902 (II)	89
Figura 4 – Frammento di prosa del 1902 (III)	89
Figura 5 – Frammento di prosa del 1902 (IV)	90
Figura 6 – Definizione etimologia “maggio”	130

LISTA DI QUADRI

Quadro 1 –	Poema numero 1	56
Quadro 2 –	Poema numero 2	59
Quadro 3 –	Poema numero 3	69
Quadro 4 –	Poema numero 4	74
Quadro 5 –	Poema numero 5	77
Quadro 6 –	Capitolo trentesimo, terzo paragrafo	84
Quadro 7 –	Questionario	116
Quadro 8 –	Sezione questionario	121
Quadro 9 –	Poema numero 1 Tatagiba	124
Quadro 10 –	Sezione 1 poema Tatagiba 1	127
Quadro 11 –	Sezione 2 poema Tatagiba 1	128
Quadro 12 –	Sezione 3 poema Tatagiba 1 (versione preliminare)	131
Quadro 13 –	Sezione 4 poema Tatagiba 1	133
Quadro 14 –	Sezione 5 poema Tatagiba 1 (rappresentazione visuale del raziocinio)	135
Quadro 15 –	Sezione 6 poema Tatagiba 1	137
Quadro 16 –	Sezione 7 poema Tatagiba 1	140
Quadro 17 –	Sezione 8 poema Tatagiba 1	141
Quadro 18 –	Sezione 9 poema Tatagiba 1	143
Quadro 19 –	Sezione 10 poema Tatagiba 1	144
Quadro 20 –	Sezione 11 poema Tatagiba 1	145
Quadro 21 –	Poema Queiroz 1	148
Quadro 22 –	Sezione 1 poema Queiroz 1	157

SOMMARIO

1	INTRODUZIONE	11
1.1	GIUSTIFICAZIONE.....	20
1.2	OBIETTIVI.....	21
1.3	METODOLOGIA.....	22
2	RACCOLTA DI SCRITTRICI BRASILIANE: ASPETTI BIOBIBLIOGRAFICI, FEMMINISTI E TRADUTTOLOGICI	31
2.1	ASPETTI BIOBIBLIOGRAFICI.....	31
2.2	TRADUTTOLOGIA E FEMMINISMI.....	41
2.2.1	I Translation Studies.....	41
2.2.2	Origine degli studi femministi della traduzione.....	43
2.2.3	Traduzione commentata.....	50
3	RACCOLTA DI SCRITTRICI BRASILIANE: OPERE E METAOPERE	54
3.1	ALAGOAS: ALCINA CAROLINA LEITE PINDAHÍBA E IL LAGO NEL SERTÃO.	54
3.2	CEARÁ: FRANCISCA CLOTILDE, A DIVORCIADA.....	82
3.3	ESPÍRITO SANTO: MARIA ANTONIETA TATAGIBA, LE OPINIONI SUL FEMMINISMO.....	112
3.4	PIAUÍ: LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ E AS FLORES INCULTAS.....	146
4	CONCLUSIONI	159
	BIBLIOGRAFIA	162

1 INTRODUZIONE

In queste prime righe, sento la necessità di dichiarare ed esprimere che la presente tesi rappresenta una grande assunzione di rischi. Chissà... magari qualsiasi lavoro accademico potrebbe configurarsi in questa immersione, calcolata o meno, nei rischi. È pur vero che il nostro oggetto di studio è di per sé anti-canonico, il che implica una serie di circostanze più o meno spiacevoli. Contro il canone o fuori dal canone? Entrambe le cose? Per il momento, ciò non ha ancora importanza.

Quel che conta è dirvi, in primo luogo, che intendo presentare una raccolta di traduzioni commentate di opere – in poesia e prosa – pensate, scritte e elaborate da scrittrici, donne brasiliane del diciannovesimo secolo. Questo semplice fatto già aiuta a delineare le possibili e ben concrete difficoltà affrontate nella redazione sia dell'apparato critico di questo lavoro sia della traduzione in sé.

In secondo luogo, è necessario sottolineare che la ricerca si basa su opere di difficile accesso (opere manoscritte non digitalizzate, esemplari unici, ecc...) le quali pongono chiunque dinanzi all'arduo compito di fare dell'archeologia letteraria; curiosamente, nonostante tutto, mi si potrebbe dire che godo – differentemente da chi tratta la contemporaneità – di uno stato dell'arte consacrato, solido e cristallizzato. Ciò è piuttosto ironico perché, seppur il periodo di tempo considerato sarebbe in grado di offrirci tali vantaggi, non ne godiamo: il nostro oggetto di interesse sono i soggetti esclusi dal canone e, di conseguenza, dallo stato dell'arte. Tra le poche opere – critiche e non – che trattano autrici degli esordi della letteratura brasiliana, troviamo, fortunatamente, quelle di Zahidé L. Muzart (1999, 2004), la quale sarà parte fondante del nucleo di questa ricerca.

In terzo luogo, oggetto anti-canonico di autoria anti-canonica: potete comprendere che, in certe circostanze, sarà facile incontrare barriere e resistenze; insomma, queste opere non godono di secoli di critica, intertestualità e riferimenti bibliografici; di conseguenza, tutti noi che lavoriamo con queste voci sistematicamente silenziate, di riflesso, non godiamo della stessa autorità, credibilità e scientificità che lavori su Dante e Machado de Assis possono conferire. Tutto ciò non ha importanza; o, ancora meglio, non è rilevante. Al rigore epistemologico richiesto risponderò e risponderemo adeguatamente, ma in modi probabilmente inediti per l'accademia italiana. Come ho già detto, è necessario assumere dei rischi.

In ultimo, sarebbe utile cercare di riassumere oggetti, metodi e finalità di questa ricerca di dottorato; procediamo per gradi e riprendiamo qualche concetto già esaminato in queste poche linee. Inizierei da quello di canone servendomi di Roberto Reis (1992):

Il termine canone (dal greco “κανών”, /kanon/, tipo di canna utilizzata nell'antichità per prendere delle misure) giunge alle lingue romanze con il significato di “norma” o “legge”. Durante i primordi della cristianità, i teologi iniziano ad usarlo per selezionare autori e testi degni di essere preservati e, di conseguenza, altri da bandire all'interno della Bibbia (con l'intento di non disseminare “verità” che sarebbero dovute essere incorporate al libro sacro e poi predicate ai seguaci della fede cristiana). Ciò che ci interessa tenere a mente è che, ben oltre una mera diacronia, il concetto di canone implica un principio di selezione (ed esclusione) e, così, non si può svincolare dalla questione sul potere: ovviamente, coloro che selezionano (ed escludono) sono investiti dell'autorità per poterlo fare e agiranno appannaggio dei propri interessi (ovvero, classe, cultura, **genere**, **razza**, ecc...)¹. (Reis, 1992, p. 3)

Grazie a Roberto Reis, possiamo facilmente comprendere che le relazioni di potere sono intrinseche alle manifestazioni culturali e che, quindi, gli spazi letterari rifletteranno le tensioni sociali di un dato luogo, selezionando (includendo) ed escludendo certe alterità secondi i modelli e gli standard dominanti, prediletti e privilegiati.

Esemplificando, e questa volta con l'aiuto di Regina Delcastagné (2012), il canone è fortemente conservatore, possiede un'identità precisa, vuole mantenere i propri vantaggi e le proprie concessioni - ovvero, lo status quo -, e può essere personificato: l'*autoria* canonica e consacrata, sia in Brasile che in Italia, è quella degli uomini cis bianchi etero di classe sociale elevata (appartenenti principalmente all'asse Rio/São Paulo per quanto riguarda il Brasile). Tutte le altre tipologie umane di *autoria*, benché si allontanino da questo modello anche solo di una componente, incontreranno maggiori difficoltà nell'accesso agli spazi letterari di legittimazione, proporzionali all'intersezionalità (Akotirene, 2019) di oppressioni a cui sono sottoposte.

Per comprendere tali concetti, sarebbero utili i saggi *Interseccionalidade* (2019) di Carla Akotirene, e *O que é lugar de fala?* (2017) della pensatrice nera Djamila Ribeiro, quest'ultimo disponibile al pubblico anche in traduzione italiana².

¹ NdT: Traduzione e aggiunte al testo in grassetto propri.

² RIBEIRO, Djamila. **Il luogo della parola**. Trad. Monica Paes. Torino: Capovolte, 2020. Di questo metatesto, proponiamo un lavoro di critica della traduzione utile alle nostre riflessioni in Guerini e Buonsante (2021). Tale critica della traduzione è continuazione diretta della tesi di laurea magistrale di Buonsante (2020).

Nel primo saggio – fondamentale contributo alle scienze sociali –, Akotirene ci illustra come l’impiego del concetto di intersezionalità costituisca uno strumento metodologico e euristico indispensabile per cogliere la natura indivisibile e inseparabile delle oppressioni e comprenderne la cooperazione.

In particolare, l’autrice si dedica a smontare i fondamenti del ciseteropatriarcato razzista e capitalista, una struttura che – in ultima istanza – colpisce e indebolisce il gruppo sociale delle donne e, particolarmente, delle donne nere. Per identificare e accedere nel modo più efficace al significato intrinseco della struttura sociale che l’autrice intende decostruire, possiamo citare le seguenti parole:

Il patriarcato è un sistema politico che modella la cultura e la dominazione maschile, esercitata in modo particolare contro le donne. È rafforzato dalla religione e dalla famiglia nucleare, le quali impongono ruoli di genere sin dall’infanzia, basati su identità binarie, determinate dalla nozione di uomo e donna biologici. Le persone cisgenere sono quelle che rientrano (non necessariamente) nelle mascolinità e femminilità duali egemoniche; al contrario, le persone non cis si collocano al di fuori dei modelli estetici, corporei e morfo-anatomici istituiti socialmente³. (Akotirene, 2019, p. 118)

Una volta chiarito il suo obiettivo, la sociologa delucida le origini del termine “intersezionalità”, che possiamo ripercorrere fino al suo primo impiego metodologico e scientifico nel 1989 da parte della giurista e attivista Kimberlé Crenshaw nell’articolo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. Tuttavia, il termine ottiene una certa notorietà soltanto nel 2001, dopo la realizzazione in Sudafrica della Conferenza Mondiale contro il Razzismo, la Discriminazione Razziale, la Xenofobia e le Forme Connesse di Intolleranza.

Ad ogni modo, queste sono solo le prime occasioni in cui si comincia a riflettere formalmente su *opressões em uma encruzilhada de identidades oprimidas* oppressioni all’incrocio di identità oppresse; molto prima del XX secolo, già a partire dal 1851, Sojourner Truth, militante ed ex-schiavizzata, proclamava il suo celebre discorso “Ain’t I a Woman?”, in cui inquadrava la disuguaglianza di genere attraverso una prospettiva razziale, successivamente ripresa da molte attiviste del movimento nero degli Stati Uniti.

Dopo queste chiarimenti, attingendo a Patricia Hill Collins, Akotirene ci offre una prima definizione di intersezionalità:

³ Traduzione propria.

Approccio che afferma che i sistemi di razza, classe sociale, genere, sessualità, etnia, nazione e età costituiscono caratteristiche reciprocamente costitutive dell'organizzazione sociale, che plasmano le esperienze delle donne nere e, a loro volta, sono da queste stesse esperienze modellate⁴. (Collins, 2019, p. 460)

Una volta proposta una definizione, Akotirene desidera recuperarlo tracciandone la storia della sua costruzione come strumento tassonomico critico. La sociologa inizia con una visione del concetto come forma analitica di sensibilità elaborata dai femminismi neri, le cui esperienze, richieste e rivendicazioni erano praticamente ignorate sia dal femminismo egemone eurocentrico che dal movimento nero, essenzialmente concentrato sulle identità degli uomini neri.

L'autrice, che si presenta nel testo come militante della lotta contro tutte le oppressioni – posizionamento fondamentale che riprenderemo dopo aver chiarito il contenuto dell'opera Ribeiriana –, rifiuta la chiusura autoreferenziale di un accademismo elitista eurocentrico, proponendo nella sua analisi di decolonizzare gli sguardi egemonici rivolti sulla teoria dell'intersezionalità, origine dei quali Akotirene identifica nell'oceano Atlantico come un luogo di oppressioni incrociate.

In seguito, mostrando un ampio spettro di esperienze vissute all'interno della categoria concettuale di genere, Akotirene rifiuta e smentisce la presunta intenzione di universalità delle rivendicazioni del movimento femminista (a causa di razza, orientamento sessuale, classe sociale), sottolineando che, usando la categoria della razza, donne bianche e donne nere vivono sessismi differenti, così come uomini neri e donne nere subiscono razzismi distinti.

Detto ciò, potrebbe sembrare che vi sia una competizione di oppressioni e tra gli oppressi. Per quanto riguarda la prima constatazione, parlando di priorità nella lotta, possiamo fare riferimento a Bairros (1995 *apud* Ribeiro, 2017, p. 70), la quale, teorizzando sul concetto di *lugar de fala* – concetto che chiariremo a breve –, afferma sull'intersezionalità che “l'esperienza dell'oppressione sessista è determinata dalla posizione che occupiamo in una matrice di dominazione dove razza, genere, orientamento sessuale e classe sociale si intersecano in diversi punti”. Bairros (1995) ci conduce a un'idea di oppressione intersezionale e esemplifica questa prospettiva dichiarando che, ad esempio, una donna nera appartenente alla classe lavoratrice non sarà triplicemente oppressa o qualitativamente più oppressa di una donna

⁴ Traduzione propria.

bianca nella stessa classe sociale, ma la donna nera sperimenterà semplicemente l'oppressione da una posizione che le offre una prospettiva distinta rispetto all'essere donna, inserita in una società diseguale, sessista e razzista.

Bairros (1995) continua affermando che razza, genere, classe sociale e orientamento sessuale sono identità che si ristrutturano reciprocamente, dando origine a una sorta di mosaico di identità plurali oppresse; secondo la pensatrice, non si potrebbe parlare di un'identità unica riguardo all'essere donna, poiché le *vivências*⁵, le esperienze dell'essere donna avvengono in modi diversi, anche se tutte sono storicamente e socialmente determinate dalla norma regolatrice di genere.

Questa riflessione ci può aiutare, secondo la critica della pensatrice, non solo a comprendere femminismi differenti, diversi e plurali, ma anche a pensare ai movimenti neri e alle donne nere nella realtà brasiliana, a comprendere le varie condizioni e esperienze dell'essere nero – vissute nell'asse del genere – e dell'essere donna – sperimentate attraverso la razza.

Questo ragionamento renderebbe futili i dibattiti relativi alle priorità del movimento delle donne nere, lotta contro il razzismo o contro il sessismo, dato che le due forme di essere sono interconnesse e indivisibili; Bairros (1995 *apud* Ribeiro, 2017, p. 71) afferma che “dal punto di vista della riflessione e dell'azione politiche, una non esiste senza l'altra”.

Per confutare in modo più completo l'idea di competizione tra oppresse e oppressi, possiamo usare le parole di Ribeiro, che nega l'esistenza di una gerarchia delle oppressioni e – essendo queste strutturali e interdipendenti – non può esistere una preferenza di lotta o nella lotta, poiché sono tutte dimensioni impensabili separatamente: “Essendo io sia donna che nera, queste oppressioni mi pongono in una posizione di maggiore vulnerabilità. Pertanto, è necessario combatterle in modo indissociabile” (Bairros, 1995 *apud* Ribeiro, 2017, p. 71). Questo punto è essenziale per definirci ricercatrici e ricercatori *engajades*, non è viabile combattere le oppressioni, se non in congiunto.

Ad ogni modo, anche se Bairros (1995) e Ribeiro (2017) negano l'idea di competizione tra oppresse e oppressi, rimaniamo comunque con qualche perplessità

⁵ LEITE, Viviani Cavalcante de Oliveira; NOLASCO, Edgar César. Conceição Evaristo: escrevivências do corpo. Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, [S. l.], v. 5, ed. esp., p. 1-10, 2019. Disponibile su: <https://doi.org/10.23899/relacult.v5i5.1566>. Accesso il: 20 lug. 2025.

ed esitazione rispetto al tema: la donna nera della classe sociale lavoratrice non è forse più oppressa di una donna bianca appartenente alla stessa classe sociale?

Tornando all'opera di Akotirene (2019), anche la sociologa si mostra molto incisiva riguardo alla questione della competizione tra oppressioni, ricordando l'epistemologia del femminismo nero elaborata da Collins, la quale rifiuta le premesse dell'idea di competizione tra i marginalizzati, delle gerarchie tra le diverse forme di violenza e oppressione.

Grazie a uno sguardo intersezionale, suggerisce Akotirene (2019), dovremmo combattere insieme razzismo, capitalismo e eteropatriarcato, poiché questo sguardo olistico rende impossibile la formulazione di paradigmi comparativi e gerarchici. Non è possibile sommare identità (o oppressioni), dobbiamo esaminarne le condizioni strutturali che attraversano i corpi, e i luoghi che attribuiscono risignificazioni soggettive a questi stessi corpi. Questa formulazione di Akotirene (2019) dovrebbe risolvere i nostri dubbi riguardo al pericolo di competizione tra oppressioni o persone oppresse.

Il concetto di intersezionalità è fondamentale per comprendere l'espressione dei femminismi in Brasile; una volta chiarite le sue diramazioni, possiamo procedere con il *lugar de fala*, concetto strettamente legato al precedente. Nel saggio *O que é lugar de fala?*, la pensatrice spiega le origini del termine – provenienti dal feminist standpoint – per poi aggiungerne sfumature relative al contesto postcoloniale brasiliano.

Tale idea è fondamentale per giustificare sia il feminist standpoint in un contesto postcoloniale, sia il *lugar de fala* come espressione dell'io che traduce e recupera autorie marginalizzate. Per poter chiarire questo concetto fondamentale, riteniamo essenziale ricostruire il pensiero dell'intellettuale nera, la quale apre la sua opera chiarendo le intellettuali di riferimento e proposito del suo saggio, riassumibile nella volontà di demistificare i miti relativi alla categoria della donna, e, specificatamente, della donna nera.

Dopo questa breve introduzione, Ribeiro (2017) uso un approccio storicistico per elaborare una critica sia alla competizione tra oppressioni sia ai femminismi egemonici, ovvero tutti quei femminismi fortemente legati alla riproduzione di prospettive coloniali in un femminismo eurobianco – femminismo ampiamente criticato, come vedremo in seguito, anche da Gomes (2016) e Vergés (2020).

Al fine di comprendere la categoria socio-lessicale *donna*, la pensatrice cita la celeberrima opera *Il secondo sesso* (1949) di Simone de Beauvoir, in cui l'autrice francese definisce la donna in quanto essere in funzione dell'uomo, altro rispetto all'uomo, il quale, invece, è visto come essere in sé e per sé, pieno.

Forte di ciò, Ribeiro (2017) ci dice che si può giungere a considerare la donna non-eurobianca e periferica come perfetta antitesi dell'immagine positiva dell'uomo bianco: altro rispetto all'uomo, altro rispetto alla donna bianca (altro rispetto a autori bianchi e autrici bianche?).

Di conseguenza, usando Carneiro (2003) e Kilomba (2012), comprendiamo come la categoria pseudouniversalizzante di donna possa escludere vite, esistenze e *vivências* di una moltitudine di donne escluse dall'asse borghese europeo e/o bianco. Carneiro (2003) analizza i miti relativi alle categorie di donna e tesse una mappa di misoginie profondamente influenzate dal contesto coloniale, razziale e locus sociale.

Continua Ribeiro (2017) affermando che misoginia e razzismo – e tutte le altre oppressioni in congiunto – agiscono come fonte di gerarchie sociali; considerato il sistema Brasile, gli attori egemonici – uomini bianchi essenzialmente – faranno sì che lo status quo non sia alterato in due modi: riducendo le opportunità delle donne, specialmente quelle nere e in condizioni di fragilità economica, e scatenando un genocidio, silenzioso e non, del popolo nero sia nei contesti sociali che in quelli virtuali.

Ribeiro (2017) traccia le estreme conseguenze di ogni qualsivoglia oppressione, che avrà effetti nell'accesso a determinati spazi, come quelli letterari citati da Dalcastangé come vedremo in seguito.

Infatti, provando a riassumerne la complessa definizione ribeiriana, potremmo indicare con *lugar de fala* un insieme di esperienze individuali e collettive legate a condizioni sociali che possono, appunto, facilitare o impossibilitare l'accesso a determinati spazi di potere. Inoltre, sottolinea l'autrice che il *falar* del *lugar de fala* non si limita all'atto di emettere parole, ma di esistere; tramite il *lugar de fala*, si vuole ristabilire umanità e minare la legittimità dei gruppi che detengono il potere, rompendo il silenzio.

Per raggiungere questo fine, evidenzia l'assenza di identità tra *lugar de fala* e rappresentatività, giacché lo status quo non verrebbe minato se solo le minoranze potessero parlare delle loro condizioni. Ribeiro fa quasi un appello al buon senso, chiedendoci di essere anti-egemonici, rispettando il nostro stesso punto di partenza.

Tutte e tutti possediamo un locus sociale, l'appartenenza al quale non garantisce alcuna autorità discorsiva, ma stabilisce un dato punto di vista. In altre parole, se la coscienza non si desta, non vi è autorità discorsiva, anche se si appartiene a un dato luogo discriminato. Ciò fa sì che soggetti discriminati possano, a loro volta, riprodurre le discriminazioni che li affliggono.

Tramite Ribeiro (2017), comprendiamo l'importanza del luogo a partire dal quale si parla e i suoi possibili effetti sul piano sociale; una traduzione – come chi la realizza – ha sempre e necessariamente un *lugar de fala*.

Utilizzando nuovamente il pronome personale soggetto di prima persona singolare – giustificato in seguito con Larkosh e Berndt (2022) – ritengo imprescindibile esplicitare il mio *lugar de fala*: uomo queer non-cis eurobianco in condizioni di vulnerabilità economica. Accogliendo in pieno gli insegnamenti di Akotirene e Ribeiro, mi unisco alla lotta femminista e contro tutte le oppressioni ben consapevole del mio punto di partenza; questi tesi vuol essere anche questo, un piccolo contributo al recupero di autorie storicamente invisibilizzate e marginalizzate, pur non appartenendo a questo luogo di vulnerabilità.

Tornando ai propositi relativi alla dimensione più traduttologica, è indispensabile ricordare che ogni singola azione possiede eco e riverbero sociali, ragion per cui tradurre un determinato oggetto e non un altro presenta sì cause, ragioni ed effetti su un dato piano politico; ogni azione presuppone una scelta. Vogliamo consapevolmente inserirci ed identificarci nel canone? La dimensione politica della traduzione e delle sue personalità – traduttrici e traduttori – è decisamente ben esplorato da Mona Baker (2013), ricercatrice che si oppone all'idea per cui tali personalità siano da vedere come apolitiche creature neutre e disinteressate, mere conduttrici che non prendono posizione alcuna e non partecipano dei risultati delle interazioni che mediano.

Baker ci mostra in maniera accessibile e patente che ogni lettura, ogni scelta traduttoria è/rappresenta – consapevolmente o meno – un atto politico: grazie alla traduzione, abbiamo sia l'opportunità di collegare – nel senso più etimologico del termine, ovvero legare insieme, unire – culture, lingue, *escrevivências*⁶ (Leite; Nolasco, 2019), sia quella di mediare – usando le parole di von Flotow (2021, p. 498), “la traduttrice / il traduttore femminista esercita un ruolo politico di mediazione”

⁶ Termine denso di significato adoperato da Conceição Evaristo, crasi lessicale di *escrever* e *vivências*.

– e concorrere alla contestazione dello status quo per mezzo di un approccio militante (Ramos; Muzart, 2013) nei confronti dell’atto traduttivo.

Per (ri)assumere una definizione su questo approccio metodologico nei confronti di una traduzione *engajada*, militante, femminista, possiamo avvalerci delle parole di Solange Mittmann (2022, p. 46, traduzione propria), la quale ci dice che “La traduzione femminista riscatta e fa circolare il discorso silenziato, negletto dal potere capitalista patriarcale”. Grazie a queste, sono in grado di veicolare le intenzioni che pervaderanno l’intero corpo di questa ricerca e che attraversando le venature del mio processo traduttorio.

Vi potreste chiedere cosa sia questo ultimo vocabolo anomalo appena utilizzato, ebbene lasciate che ve ne spieghi l’origine: unica possibilità derivativa aggettivale di *tradurre* è *traduttivo*. Lavorando con la traduzione, alle volte, ci si perde nei confini delle lingue e generiamo neologismi, “traduttorio” è uno di questi, calco del portoghese *tradutório*. Traduttorio e traduttivo sono valide alternative sinonimiche, considerata specialmente la coppia di lingue italiana e portoghese, le quali mi aiutano a garantire agli scritti maggiore varietà, meno cacofonia e monotonia. Dopo questa breve parentesi stilistica, torniamo alla ricerca.

È da un po’ di tempo che, in quanto attivista e ricercatore nell’area degli Studi Queer e Femministi della Traduzione, ho avuto l’opportunità di potermi avvicinare alle tematiche proposte nella tesi, tematiche ancora troppo poco esaminate, perlustrate, indagate nel contesto accademico italiano⁷ e, se vogliamo, considerate marginali, o meglio, hanno subito un processo di marginalizzazione. Seguendo questo impulso e dando voce all’urgenza di lavorare più approfonditamente tali questioni, sono sorte dentro di me la consapevolezza e la volontà di dedicare le mie ricerche alla traduzione di autrici dimenticate, autori periferici, tutte e tutti paria che il canone cerca incessantemente di escludere, cancellare, estinguere.

Procedendo per riconsiderazioni, tentativi e riformulazioni, è in questo modo che nasce il mio oggetto di ricerca, traendo origine dalle cosiddette ombre agambiane⁸; attraverso questo velo di oscurità, riusciamo a recuperare il passato,

⁷ Possiamo consultare alcuni articoli per renderci conto di quanto il panorama letterario brasiliano in Italia si limiti al canone definito da Reis (1992) e Dalcastagné (2012), cf. Dal Pont e Guerini (2017).

⁸ Le ombre agambiane a cui si fa riferimento sono quelle che si manifestano nella figura della nuda vita, cioè nella vita esposta all’esclusione politica e giuridica (Agamben, 1995).

affrontare la contemporaneità e consegnare questa eredità a tutte e tutti coloro che (con)vivono con la nostra stessa realtà.

Adesso mi sembra opportuno tornare ai proponimenti più accademici del lavoro, e – provando a rispettare essenziali criteri di organica e sintetica coesione – posso iniziare aggiungendo che la struttura della tesi conterà di quattro macroaree: la prima, di cui fa parte questa sezione, introduce e introdurrà oggetti, obiettivi e metodologie; la seconda, centrale, presenterà la raccolta di traduzioni accompagnate da informazioni bio-bibliografiche sulle autrici; la terza, invece, sarà composta integralmente da commenti traduttologici relativi al processo traduttivo; l'ultima, infine, tirerà le somme del lavoro realizzato tramite delle considerazioni finali che possano proporre ulteriori sviluppi e futuri approfondimenti della ricerca, o anche solo chiudere criticamente l'esperienza traduttoria presentata.

1.1 GIUSTIFICAZIONE

Analizzando il canone della storia letteraria occidentale, cosa possiamo notare? E nel caso della storia letteraria brasiliana? Come già accennato, l'assenza di scrittrici che siano riuscite a farne parte; o meglio, che non siano state inserite al suo interno. Tra i manuali di storia della letteratura brasiliana (Bosi, 1993; Candido, 2000; Ricciardi, 2003; Stegagno-Picchio, 2004), notiamo la presenza di brevi paragrafi e sezioni dedicati a Clarice Lispector e Raquel de Queiroz. Può sembrare irragionevole in quasi cinquecento anni di storia letteraria riscontrare la presenza di pochissime donne, vero? Solo piccoli cenni ad altre autrici sono vagamente spennellati qui e lì nei manuali, tutti scevri di maggiori approfondimenti... eppure i due secoli che ci precedono sono ricchi di produzioni di intellettuali, filosofe, poete, pensatrici, drammaturghe. Indubbiamente, non desideriamo essere anacronistiche, d'altronde questo interesse accademico nei confronti di autorialità oppresse è piuttosto recente. Ad ogni modo, perché quest'assenza? Se ricordiamo quanto affermato poc'anzi, ci basta recuperare gli studi di Regina Dalcastagnè (2012) per comprenderne le ragioni, senza dimenticare che ciò che avviene negli spazi letterari di legittimazione è un mero riflesso di quanto avviene in società: l'oppressione delle donne è stato, e continua ad essere, un fenomeno sociale e storico, organico e strutturale/to, il quale ha causato una serie di asimmetrie socio-economiche tra i generi nell'arco dei secoli fino ai giorni nostri.

Evitando di ripetere quanto già detto in precedenza, possiamo riassumere il tutto dicendo che i soggetti che hanno maggiore facilità ad accedere in determinati spazi sociali e/o di potere l'avranno in ogni diramazione di questi ultimi, come anche quello letterario. Ricordando il profilo degli autori in Brasile, l'autore letterario è predominantemente un uomo cis bianco etero di classe sociale elevata; questo non vuole dire che le donne non scrivano, semplicemente – come sostiene Regina Dalcastagnè (2012) nel suo articolo – a queste vengono presentate maggiori resistenze all'accesso a tali spazi e, dunque, alla pubblicazione. Non solo, questo profilo lascia varie alterità all'esterno degli spazi letterari, varie identità escluse e respinte dal canone.

In quanto ricercatore “engajado”, è mio desiderio rispondere ai vuoti, alle lacune, alle assenze; per farlo, mi avvarrò di questa ricerca al fine di produrre, come detto poc'anzi, un'antologia di traduzioni di testi di scrittrici brasiliane del secolo XIX, un'antologia di soggette sistematicamente e storicamente escluse dagli spazi di potere.

1.2 OBIETTIVI

L'obiettivo principale della tesi è la produzione di una raccolta di traduzioni commentate, utilizzando teorie femministe e postcoloniali della traduzione, al fine di offrire metatesti inediti nell'ambito editoriale e accademico italiano. Tramite la suddetta raccolta, si intende rivisitare e recuperare l'autoria di quattro donne, donne che sono sistematicamente *apagadas/invisibilizzate* dal canone letterario: Alcina Carolina Leite Pindahíba (1854-1939), Francisca Clotilde (1862-1935), Maria Antonieta Tatagiba (1895-1928) e Luiza Amélia De Queiroz (1838-1898). Della prima proponiamo dei poemi, della seconda frammenti di prosa, della terza poemi e risposte a un questionario sul femminismo, dell'ultima poesie.

La raccolta – che trae profonda ispirazione dalle antologie *Raízes Feministas do Brasil: Italiano* (2022) – pensata e organizzata da Ana Maria Chiarini, Andréia Guerini e Karine Simoni – e *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento: un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo* (2023), organizzata da Silvia Tatti e Chiara Licameli – renderebbe tali autrici più accessibili a chiunque ne abbia l'interesse, si presuppone principalmente un pubblico

composto da professioniste e professionisti di letterature a espressione portoghese in Italia.

L'obiettivo principale produce, appunto, altri effetti: proporre materiale accademico inedito per studiose e studiosi di Portoghese in Italia. Come già spiegato, studiare letteratura brasiliana in Italia riflette le tendenze canoniche manualistiche discusse finora⁹, proponendoci un cosmo quasi unicamente maschile e lasciando fuori di essa innumerevoli scrittrici. Infine, la presenza di questo lavoro in tali ambienti e la sua divulgazione potrebbero provocare una indiretta complementazione di queste autrici – e altre, si spera – nei manuali di letteratura brasiliana utilizzati in Italia i quali tendono a escludere le produzioni di donne. Ciò riassume gli obiettivi della ricerca.

1.3 METODOLOGIA

Grazie alle enciclopedica opera di archeologia letteraria di Muzart (1999) e alle sue critiche al *Cânone*¹⁰, abbiamo modo di accedere a produzioni letterarie di donne, che – nonostante le difficoltà del loro tempo – sono riuscite a pubblicare i propri scritti. Tra queste, ho deciso di selezionare quelle che potessero configurarsi, implicitamente o esplicitamente, in un *protofemminismo*¹¹.

Tale concetto vorrebbe indicare tutti quei movimenti – sociali, organici e strutturati – volti a pensare criticamente il macrosistema “società”, sottolineando ingiustizie e iniquità, rivendicando diritti e dignità. Nel momento in cui ciò avviene in un contesto meno strutturato e che preceda le onde femministe, abbiamo la consuetudine di riferirci a queste tendenze come, appunto, protofemministe.

Protofemminismo, dal greco *protos*, primo, è un accezione non scevra di polemiche; riferirci unicamente ai femminismi come fenomeno in onde ci rinchiede in un'ottica coloniale eurocentrata – quella relativa all'eurofemminismo bianco per intenderci – molto limitante dato il territorio di nostro interesse. In nostro aiuto

⁹ Ricordiamo il caso del manuale antologico di storia letteraria brasiliana di Ricciardi (2003) in cui il curatore opera una selezione, seguendo una logica cronologica, di autori canonici, non privilegiando scrittrici; a causa di questi criteri di selezione, le nostre proposte differiscono su un piano sostanziale.

¹⁰ Non solo con Reis (1992) ma con Muzart (1995).

¹¹ Un criterio di scelta simile è stato adoperato nella già citata antologia *Raízes feministas* (2022) in cui le “curatrici hanno elaborato un'accurata selezione di autrici che si possono considerare protofemministe, dato che nei loro scritti esponevano già una resistenza nei confronti del sistema patriarcale dell'epoca”.

giungono varie intellettuali i cui lavori hanno l'obiettivo di definire il femminismo non come un'onda, bensì una tendenza, qualcosa di meno frammentato e discontinuo, molto più costante e fluido. A questo fine, possiamo servirci dell'aiuto di Carla Gomes, la quale, nella sua tesi di dottorato, analizza le criticità di un approccio che si limiti a vedere il femminismo, sottolineandone la flessione al singolare, in onde o ondate. Dichiara quest'ultima che, in relazione ai femminismi, l'uso

[...] della nozione di onde implica omissioni e esclusioni de molte epressioni del femminismo che non rientrano nei criteri de-finiti come dominanti in ogni onda, conferendo un'idea di uniformità a un movimento che ha sempre avuto visioni dissonanti¹². (Gomes; Sorj, 2016, p. 436, traduzione nostra)

Non dimentichiamo, però, un altro vizio che ci si presenta nello studio storico dei femminismi, un approccio generazionale. Come quello per onde, anche quest'ultimo presenta le sue criticità, e Françoise Vergès (2020, p. 36) ci viene all'uopo per definire i limiti concettuali di entrambi gli approcci. Nel suo "Femminismo Decoloniale", l'autrice ci aiuta a stabilire che non si tratta né di un onda né di una generazione – e definisce tali formule utili a mascherare le vie multiple dei flussi di saperi e rivendicazioni di donne –, bensì di una nuova tappa nel lungo processo storico di coscientizzazione e decolonizzazione. Per Vergès (2020), le formule di onda e generazione contribuiscono al silenziamento delle resistenze sotterranee e occultano, in primis, questo stesso fatto, l'essere state storicamente e strutturalmente sotterrate nel silenzio. In altre parole, chiarisce che queste metafore affidano una responsabilità storica a un fenomeno meccanico ("onda") o demografico ("generazione"). I femminismi decoloniali rifiutano le formule che segmentano e dividono, poiché si appoggiano – senza farne questione – a una lunga storia di lotta che le precede, una lotta senza tempo di donne autoctone nella colonizzazione, donne nere schiavizzate, donne non-eurobianche appartenenti alle periferie del mondo.

Vergès (2020) ci aiuta a comprende le asperità di queste formule e a ricordare i propositi di questo lavoro di ricerca: ciascuna delle donne presente nei manuali di Zahidé Lupinacci Muzart è stata partecipe, a modo proprio, di questo flusso costante di resistenza nei confronti degli attori di potere predestinati; tradurle

¹² “[...] da noção de ondas implica omissões e exclusões de muitas expressões do feminismo que não se enquadram nos critérios definidos como dominantes em cada onda, conferindo, dessa maneira, uma ideia de uniformidade a um movimento que sempre teve visões dissonantes” (Gomes; Sorj, 2016, p. 436).

ed esporle in un'altra cultura restituisce la loro dignità in patria e dà loro modo di essere lette, viste, sentite. Probabilmente, nell'arco del lavoro, potrei fare riferimento a un protofemminismo, in qualche occasione, meramente per ragioni storiche, tenendo sempre presenti, però, le parole di queste intellettuali: non limitiamoci solo a onde e generazioni, permettiamoci di vedere in ogni atto inorganico di sovversione una forma di resistenza.

Quale altro criterio utilizzare per compiere una selezione all'interno del nostro nucleo, della nostra fonte principale di informazioni? L'io nelle sue dimensioni poetica e grammaticale. Per giustificare tale criterio, mi servirò di Larkosh e Berndt (2022); l'accademico si espone, chiarisce e riassume la metodologia epistemologica da lui adottata, quella dell'etica queer della prima persona. Nel suo studio, l'autore ci mostra le implicazioni del suo approccio metodologico, il quale rifiuta le nozioni convenzionali degli studi della traduzione, nozioni in difesa di un supposto punto di vista neutro e distante come regola di rigore metodologico. A tale rigore contrappone la presenza del proprio io, il quale – all'interno di qualunque spazio di narrazione – condiziona qualsiasi interpretazione testuale e intervento intellettuale successivo (come, appunto, una traduzione).

Secondo Larkosh e Berndt (2022), ogni atto traduttorio è influenzato –coscientemente o meno – dalle *vivências* di chi traduce. Per quanto si possa argomentare a favore di un maggiore rigore metodologico in nome di una pretesa integrità disciplinare – che, per l'autore, non era desiderata nelle sue origini dal fondatore degli studi James Holmes –, ciò potrebbe risultare nell'effetto collaterale, probabilmente intenzionale, di promuovere una marginalizzazione ancora maggiore delle nostre voci di traduttrici e traduttori, a punto da escludere le posizioni dissonanti e critiche (studi queer, femministi, postcoloniali) a favore di una conformità con le attuali convenzioni e norme del discorso accademico. Tale cieca obbedienza ci sarebbe venefica e minerebbe ulteriormente le nostre autorità discorsive di agenti della traduzione.

Come avrete già notato e noterete nella sezioni traduttologiche delle ricerche, non sarà inusuale l'utilizzo del pronome personale soggetto di prima persona singolare; tale utilizzo rispecchia una totale adesione alle idee di Larkosh e Berndt (2022), come anche una posizione ideologica in dialogo armonico con le teorie di Lawrence Venuti (1995), Gayatri Spivak (2010) e Mona Baker (2013).

Venuti è noto per essere stato uno dei primi intellettuali a problematizzare l'invisibilità e subalternità di traduttrici e traduttori, la cui pratica intellettuale è stata vista storicamente come marginale e secondaria. L'imperante criterio di fedeltà nei confronti di autrici, autori e dell'opera "originale" ha inserito questa comunità di intellettuali in una posizione subalterna; nelle traduzioni, vige e vigeva il dogma dell'assenza di un mano visibile di chi traduce, o, meglio, di una certa invisibilità. Venuti (2000) e Bassnett e Lefevere (1990) ci aiutano a intendere il processo traduttorio come processo creativo originale, come pratica di riscrittura di opere in co-autoria con autrici e autori dei testi di partenza. Affermare e riaffermare la propria esistenza nei testi d'arrivo tramite varie tipologie di scelte si configurano come una forma di resistenza e difesa della propria dignità in opposizione a delle pretese dogmatiche di invisibilità, neutralità e fedeltà.

Tali posizioni sono in accordo con le tesi di Spivak e Baker: Baker (2013) è fondamentale per contrastare le esigenze di neutralità richieste a chi traduce; nel suo articolo, l'intellettuale esamina genesi, dinamiche e posture di gruppi di attivisti della traduzione e interpretazione. Il loro attivismo si riassume nell'impiego delle loro abilità linguistiche per raccontare e potenziare le loro voci, storicamente silenziate dalle politiche della lingua al fine di attuare un'inversione dell'ordine simbolico: se vengono pretese forme di neutralità, visibilità e fedeltà, ciò che traduttrici e traduttori faranno sarà esattamente contrapporsi a tutto ciò esprimendo il proprio *io* nelle traduzioni, in maniera esplicita, visibile, apparente. La base della teoria bakeriana è la confutazione della neutralità; in breve, l'autrice ci spiega come – in qualsiasi azione, gesto, pensiero, scelta – vi siano eco di posizioni politiche e ideologiche, coscienti o meno. Pretendere neutralità significa pretendere qualcosa di irraggiungibile, in quanto l'essere umano sarà sempre parziale, seppur tentando di limitare questa sua natura.

Per quanto concerne Spivak (2010), nel suo articolo dal forte carattere di denuncia postcoloniale, possiamo indicare una solida critica ai pensieri imperialisti, coloniali e occidentali. Spivak sottolinea come certi pensatori – tra cui Foucault e Deleuze – ignorino le violenze epistemologiche delle correnti dominanti, e – citando Derrida – esegue un contrappunto alle loro idee, le quali legittimano la produzione di alterità subalterne. Spivak ci invoca a stabilirsi e affermarsi in quanto soggetti pieni, libere e liberi dalle catene del pensiero eurocentrico, pensiero che penetra nelle fondamenta della traduzione e le contamina. Traduttrici e traduttori – soggetti

subalternizzati e invisibilizzati storicamente al giogo dei concetti di originalità e fedeltà – possono e devono parlare, possono e devono esprimersi, possono e devono manifestarsi.

Questi riferimenti, dunque, ci danno modo di giustificare l'uso del pronome personale soggetto *io* e delle sue conseguenti scelte di corpus e traduttologiche; nella selezione del corpus di autrici, al di là dei criteri metodologici già elencati, ve ne sarà un altro, altrettanto fondamentale: l'*io*. Tra le varie autrici che si configurino nel nostro *recorte*, darò priorità a quelle che *ressoam* dentro e con la mia persona, quelle che impattano il mio intelletto e agitano la mia emotività. L'*io*, dunque, non solo si presenta nella selezione delle autrici, ma – in accordo con Venuti – si presenterà nella sua più dirompente visibilità nella elaborazione dei commenti traduttologici, come vedrete in seguito.

Tali riferimenti bibliografici culminano in un colloquio organico con gli Studi Femministi della Traduzione i quali ci permettono di assumere una posizione politicamente consapevole e piena nei confronti dei nostri oggetti di studio e delle nostre scelte traduttive. Prima di procedere con i nostri riferimenti traduttologici femministi, è opportuno aggiungere qualche informazione sulla fonte della gran parte di prototesti considerati in questa tesi e la traduzione commentata. Come già indicato precedentemente, il nucleo bibliografico di questa ricerca è l'enciclopedica opera di Zahidé Lupinacci Muzart, il cui primo volume – *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, pubblicato nel 1999 – viene descritto da Nara Araújo nella sua prefazione come un'opera che si inserisce nell'ambito dell'archeologia letteraria, un ambito insito nella critica femminista.

L'intellettuale cubana ci mostra come Muzart non si limiti a una mera accumulazione numerica e cronologia di testi, dimenticati o poco letti, di 52 autrici, ma arrivi a una tappa superiore, quella della moltiplicazione e fruizione. Grazie a ciò, il documento prenderebbe vita, essendo situato e contestualizzato in una società eteropatriarcale in uno spazio e in un tempo ben definiti. Secondo Araújo, l'opera appartiene alle tendenze di una critica femminista interessata a stabilire una tradizione letteraria scritta da donne, una letteratura a pieno titolo, degna di essere preservata e raccontata. Con quest'opera, Muzart riesce ad andar ben oltre questi propositi, riuscendo a contribuire alla storia della scrittura da parte di donne in Brasile, come anche alla (ri)scrittura della sua storia culturale (Muzart, 1999, p. 16).

Tornando alla traduzione femminista, propongo in questa sede alcuni tra i riferimenti bibliografici essenziali al raggiungimento dei nostri obiettivi: Chamberlain (1988), von Flotow (1991, 2016), Godard (1989), Simon¹³ (1996), Castro (2017), Castro *et al.* (2022) e Waquil (2021).

Le studiose qui elencate sono state le più prolifiche teoriche e traduttrici, le prime a indicare le implicazioni di nuove poetica e consapevolezza nelle teorie della traduzione. Ci mostrano come i femminismi evocino una prospettiva critica e plurale per pensare, sentire, essere e agire nel mondo; sono validi strumenti ideologici che desiderano trasformare la struttura della società per raggiungere una vita più giusta per tutte le persone, indipendentemente da razza, genere, classe sociale, orientamento sessuale. Tali teorie sono riprese all'interno degli studi di traduzione in un numero crescente di riflessioni analitiche e proposte d'intervento in seno al fenomeno della traduzione. Tuttavia, come ricordano Castro *et al.* (2022), non vi sono direzioni né prassi uniche all'interno di queste teorie: varie voci, pluralità e proposte atte a proclamare nuove pratiche ed etiche della traduzione, le cui conseguenze possano misurarsi in interventi sociali e discorsivi in grado di contribuire a una maggiore equità sociale e alla valorizzazione della dignità di chi traduce.

Le varie autrici costituiscono la nostra solida base teorica per l'applicazione di una sovversione dell'ordine "canonico" sociale e letterario. Tuttavia, alcune di queste tendono a concentrarsi unicamente su approccio meramente teorico alla traduzione, dimenticandone la sua dimensione come pratica. In relazione alla pratica, appunto, von Flotow – nel suo "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories" – è una delle prime intellettuali a teorizzare delle prassi di traduzione femminista, indicandoci possibilità concrete di manipolazione testuale che riflettano una coscienza femminista: *supplementing, prefacing and footnoting, hijacking*. Tali pratiche saranno adottate nel corso del mio processo traduttivo secondo necessità e saranno ampiamente discusse e esplicitate nei commenti traduttologici che seguiranno i metatesti. Comprendiamo come le teorie e le pratiche di von Flotow siano relative al suo tempo e al suo contesto, ma gran parte di esse sono tuttora

¹³ "[...] a tradução não é uma simples transferência, mas a continuação de um processo de criação de significado, a circulação de significado dentro de uma rede contingente de textos e discursos sociais" (Simon, 1996, p. 22).

largamente utilizzate e attuali, rendendole un fondamentale strumento nella traduzione femminista.

Ad ogni modo, possiamo riassumere brevemente che tramite il *supplementing* aggiungiamo commenti o materiali paratestuali che esplicitino discorsi di genere in chiave disumanizzante, attraverso il *prefacing* facciamo precedere la traduzione da prefazioni che dichiarino l'intento e il posizionamento politici della traduzione, con l'*hijacking* dirottiamo e sovvertiamo i significati del testo, appropriandocene in quanto co-autrici e co-autori.

Grazie a queste strategie, ci manifestiamo esplicitamente contro l'invisibilità imposta dal discorso patriarcale della fedeltà all'originale e ristabiliamo la dignità di traduttrici e traduttori. In dialogo con Spivak e Baker, la traduzione diviene un atto politico creativo, che mira a rivelare e trasformare la dimensione politica del testo.

Relativamente alle teorie, pratiche e critiche della traduzione che pensano maggiormente a approcci alle varie tipologie testuali, useremo Lefevere (1975), Bassnett (2002), Montella (2010), Britto (2012), Diadori (2012), Laranjeira (2012) e Campos (2013).

Bassnett (2002), Diadori (2012) e Lefevere (1975) rappresentano i pilastri della mia formazione traduttologica, mi hanno aiutato a pensare alla traduzione in modi sempre più complessi nelle sue dimensioni storiche, pratiche e critiche. Le autrici e gli autori che li seguono mi sono d'aiuto per affrontare generi letterari e tipologie testuali, e per disporre di maggiori strategie. Mentre Britto (2012) si occupa ampiamente di traduzione letteraria in senso lato, Laranjeira (2012) si delimita alla traduzione poetica – pratica che interesserà grande parte della tesi – e Campos (2013) stravolge i paradigmi con cui pensiamo al nostro processo traduttorio. Con la sua *transcrição*, mi ha dato modo di pensare alla traduzione come oggetto di *co-autoria* e co-creazione, in cui l'impulso artistico e creativo potesse prendere sempre più spazio, avvicinandosi e allontanandosi al contempo dal centro, il testo di partenza. Con le sue analisi di traduzione saggistica, Montella (2010) ci aiuta a gestire la traduzione di questo genere testuale poliedrico e, in qualche misura, rigoroso. Nella sezione di commento traduttologico che seguirà ogni ipotesi di traduzione proposta, riprenderemo i vari riferimenti teorici per indicarne diverse applicazioni puntuali.

Infine, per quanto concerne i nostri strumenti di ausilio alla riflessione letteraria e metalinguistica, cito - tra i vari riferimenti bibliografici – Ferroni (2001),

Sensini (1999), Cunha e Cintra (2009); gli ultimi tre, in particolar modo, sono di basilare sostegno nei vari commenti traduttologici e fungeranno da guida nella mia linguistica della traduzione.

Esemplificate metodologie e teorie critiche di riferimento, concludiamo questa sezione introduttiva illustrando brevemente il corpus di scrittrici – ricordiamo, scelto seguendo i criteri di disponibilità delle opere, affinità di tematiche, presenza di rivendicazioni (proto)femministe – adottato in questa sede seguendo un ordine alfabetico relativo ai vari stati di provenienza delle stesse: Alcina Coralina Leite dallo stato di Alagoas (Atalaia, 1854 - Coqueiro Seco, 1939) con otto poemi tratti dalla raccolta *Campesinas* (1889); Inês Sabino dallo stato di Bahia (Salvador de Bahia, 1853 - Rio de Janeiro, 1911) con la prefazione di *Mulheres ilustres do Brasil* (1899) e brani di un racconto di *Contos e Lapidações* (1891); Francisca Clotilde (São João de Inhamuns, 1862 - Aracati, 1935) dallo stato di Ceará con estratti del suo romanzo *A Divorciada* (1902); Maria Antonieta Tatagiba (São Pedro de Itabapoana, 1895-1928?) dallo stato di Espírito Santo con un un lungo poema scelto dalla raccolta *Fruta Agreste* (1927) e un'intervista rilasciata a *Vida Capichaba* (n. 49, 1925); Maria Firmina dos Reis (São Luís, 1825 - Guimarães, 1917) dallo stato di Maranhão con il racconto *A escrava*; Josefina Alvares de Azevedo (Recife, 1851 - Rio de Janeiro, 1913) dallo stato di Pernambuco con due frammenti proveniente da *O voto feminino* e *A emancipação da mulher* tratti da *A mulher moderna* (1891) di cui si presenta anche l'introduzione; Luiza Amélia de Queiroz (Piracuruca, 1838 - Parnaíba, 1898) dallo stato di Piauí con tre poemi selezionati dalla raccolta *Flores incultas* (1875); Júlia Lopes de Almeida (Rio de Janeiro, 1862 - Rio de Janeiro, 1934) dallo stato di Rio de Janeiro con due cronache estratte da *Livro das Donas e Donzelas* (1906) e l'articolo *Um Pouco de Feminismo* (1903); Nísia Floresta Brasileira Augusta (Papari, 1810 - Rouen, Francia, 1885) dallo stato di Rio Grande do Norte con due saggi presi da *Opúsculo humanitário* (1853) e l'introduzione di *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1833); Ercília Nogueira Cobra (Mococa, 1891 - ?) dallo stato di São Paulo con brani provenienti da due saggi contenuti in *Virgindade Inútil* (1927?) e *Virgindade anti-higiênica* (1924?).

È necessario sottolineare che il corpus finale, in realtà, include esclusivamente le autrici Alcina Carolina Leite Pindahíba, Francisca Clotilde, Maria Antonieta Tatagiba e Luíza Amélia de Queiroz; tale riduzione - anche nelle sue conseguenze, da antologia a raccolta - è stata necessaria e indispensabile poiché il

progetto di ricerca iniziale si è mostrato troppo ampio data la quantità di testi, tipologie testuali e autrici. La pandemia, le scarse risorse e altri impedimenti hanno causato una inevitabile riduzione del corpus. Ciò nonostante, la tesi presenterà dei campioni riguardanti le quattro autrici citate e relativi processi traduttori. Lo stile di esemplificazione traduttologica è, anch'esso, un tentativo di traduzione: la traduzione di un flusso di pensieri, perplessità, dubbi, scelte guidato dalle teoriche e dai teorici a cui ci si riferisce sopra.

2 RACCOLTA DI SCRITTRICI BRASILIANE: ASPETTI BIOBIBLIOGRAFICI, FEMMINISTI E TRADUTTOLOGICI

2.1 ASPETTI BIOBIBLIOGRAFICI

In questo capitolo, presentiamo il corpus di quella che sarebbe stata l'antologia, idea iniziale della nostra ricerca, composto dalle opere scelte delle autrici, e i rispettivi commenti biobibliografici; le varie sezioni su ciascuna proporranno metatesti e riflessioni traduttologiche di poesie, racconti, saggi, articoli di giornale, interviste, cronache e lettere. Date le complessità e l'ampiezza di questo progetto, la ricerca è mutata e, a fini illustrativi traduttologici, presenteremo nel terzo capitolo unicamente traduzioni e riflessioni relative a quattro scrittrici: Alcina Carolina Leite Pindahiba, Francisca Clotilde, Maria Antonieta Tatagiba e Luiza Amélia De Queiroz.

Riteniamo opportuno citare tutte le autrici ricercate poiché esse hanno fatto parte del nostro processo di ricerca e selezione del corpus, sebbene non giungano a far parte della sezione traduttologica. In futuro, è nostro desiderio continuare questa ricerca, ampliandone la raccolta fino a giungere alla produzione della citata antologia anticanonica.

Prima di adoperarci nella presentazione delle autrici, sarebbe d'uopo indicare le ragioni della nostra scelta relativa al genere testuale adottato per mostrare i metatesti, ovvero la nostra "raccolta di fiori". Servendoci principalmente di Serrani (2008) e Bourdieu (1996) – anche nella sua critica da parte di Anjos (1998) – siamo in grado di definire tale genere, le sue potenzialità e i vantaggi che può offrire.

Le antologie, viste sotto un'ottica intenzionalmente e fallacemente neutra, non sarebbero nient'altro che raccolte, o bouquet, di fiori, ovvero passi in verso o prosa di varie autorialità seguendo un qualsivoglia criterio (tematico, linguistico, cronologico) (Treccani, 2025b). Ricordando la già citata Baker (2012), però, sappiamo bene che ogni pretesa di neutralità – per quanto accademicamente stimolata – sia del tutto contraria alla natura stessa dell'essere umano; l'umanità è sempre soggettiva, anche nell'oggettività. Di conseguenza, anche queste mere raccolte di opere sono dispositivi di potere che possono nascondere prospettive politiche e ideologiche implicite, le quali – storicamente – hanno rafforzato il canone. Infatti, l'antologia – un po' come il canone di Reis (1992) – è una macchina, un meccanismo, un dispositivo critico di selezione; tutto ciò presuppone che ogni

inclusione prevede un'esclusione. Abbiamo già definito i soggetti storicamente esclusi dal canone, e ciò non è differente da quanto potrebbe accadere in un'antologia. Antologie, raccolte e canone letterario sono strettamente legati, e l'antologia agisce come suo strumento di costruzione, trasmissione e riproduzione. Chi le crea stabilisce ciò che è "al centro" di questo spazio, lasciando tutto ciò che viene escluso perifericamente "ai margini", uno spazio di legittimazione culturale e letterario, dove – usando Bourdieu (1996) – avviene una distribuzione di un *capitale simbolico* verso chi viene ritenuto degno di riceverlo. Tale capitale immateriale deve essere visto come una somma di valore costruito tramite un qualsiasi tipo di riconoscimento (premi critici, pubblicazioni o inserimenti in antologie, appunto). Questo capitale è in dialogo, anch'esso, con il canone, poiché stabilisce chi sarà ricordato nella storia letteraria, sottintendendo a dinamiche di potere economico, accademico e politico.

Ci è chiaro, dunque, come antologie e raccolte – specialmente quelle didattiche – contribuiscano alla costruzione sia degli spazi letterari di legittimazione che del canone, producendo una narrazione culturale condivisa, che è in grado di accreditare certi soggetti, conferire prestigio a date opere e ridefinire la gerarchia letteraria. Ad ogni modo, in maniera simile a quanto visto con il canone qualche paragrafo più su, è possibile sovvertire questo capitale simbolico, contestandolo e creando uno strumento antologico anti-canonico e militante.

Nel suo articolo, Serrani (2008) – citando Bakhtin – usa l'analisi del discorso per determinare la natura dell'antologia come discorso politico e mostra le potenzialità di questo genere testuale come bisturi nella dissezione del canone, strumento di sfida, rottura e espansione. Si sfida il canone favorendo narrazioni e voci narranti alternative; ne si rompono gli schemi estetici consolidati grazie a selezioni inusitate o inedite; si espande con l'inclusione, e successivo riconoscimento di capitale simbolico, di voci autoriali divergenti. In quanto curatrici e curatori di antologie, possiamo adoperare scelte autoriali e tematiche atte a dare spazio – e, ci si augura, maggiore legittimità – a voci marginalizzate, scelte testuali in grado di mostrare pensieri dissidenti e alternativi rispetto a quelli egemonici, scelte paratestuali capaci di chiarire intenti socio-culturali e politici.

Serrani (2008), dunque, ci aiuta a comprendere la dimensione attiva di antologie e raccolte come mezzi di produzione e trasformazione del panorama culturale, e, nella conclusione dello scritto citato, ci provoca con una domanda:

[...] será muito ingênuo levantar a hipótese de trabalho de que a antologia pode cumprir um papel singular, transgressor e renovador a) como discurso especialmente polêmico, que pode entrar em fácil relação com o fragmentarismo de outros discursos sociais dominantes; ou b) como contra-discurso na disputa com patrimônios culturais hegemônicos da atualidade? (Serrani, 2008, p. 285)

La nostra antologia avrebbe desiderato tutto questo e sarebbe voluta essere uno strumento in grado di svolgere il ruolo dichiarato da Serrani; nonostante la riduzione del suo formato, la raccolta anela a una funzione trasgressiva e (r)innovatrice, ne brama una di polemica in conflitto con discorsi sociali dominanti, aspira a una funzione di sfida e disputa delle narrazioni culturali egemoniche.

Facendo uso di teoriche e teorici e mostrando le ragioni del genere testuale da cui traiamo ispirazione, adesso siamo in grado di indicare alcune informazioni in più sul corpus – selezionato all'interno del volume organizzato da Zahidé Lupinacci Muzart (1999) e accennato nell'introduzione – di scrittrici per comporre un'antologia/raccolta di testi protofemministi di autrici provenienti da diverse regioni del Brasile.

Servendoci di Nelly Novaes Coelho (2001), apriamo con lo stato di Alagoas dove ci accoglie la scrittrice Alcina Carolina Leite; nata nel 1854 nella cittadina di Atalaia, trascorrerà tutta la sua vita nei confini di questo stato. Frequenta le scuole a Maceió, capitale dello stato, dove – dopo aver concluso gli studi – ben presto inizia la carriera magistrale. Una prima esperienza didattica in un istituto femminile ed una seconda in una scuola secondaria rivolta solo ad alunni maschi la portano a pensare criticamente le posizioni sociali destinate alle persone in base al loro genere. Ad ogni modo, tralasciando alcune pubblicazioni meramente scolastiche, tali riflessioni e angustie traspaiono unicamente nelle sue raccolte poetiche, tra le quali ricordiamo *Campesinas* del 1889, oggetto della presente ricerca e proposta traduttoria.

Segue lo stato di Bahia con Ignez Sabino Pinho Maia o, semplicemente, Inês Sabino (con un piccolo aggiornamento ortografico) la quale nasce nella sua capitale il 31 dicembre 1853. Vivrà tra Bahia e l'adiacente stato di Pernambuco con una piccola parentesi di studi in Inghilterra, da dove – mandata dai genitori per seguire le sue vocazioni letterarie, è costretta a tornare a causa di un grave malore del padre che lo porterà alla morte. Una volta sposatasi con Francisco de Oliveira Maia, si trasferirà spesso tra gli stati di Rio de Janeiro e São Paulo per ragioni lavorative di

quest'ultimo. Questi costanti cambiamenti le ispirano una prolifica produzione letteraria: poesie, racconti, romanzi, biografie, memorie. Prima tra tutte, citiamo la sua biografia *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), vastissima opera – un'antesignana rispetto a quella di Muzart – in cui l'autrice raccoglie le biografie di numerose donne – di lettere, rivoluzionarie e guerriere – proponendoci un reperto di inestimabile memoria letteraria. Ignez Sabino muore a Rio de Janeiro nel 1911 facendoci ereditare un'immensa produzione da esplorare in biblioteche e collezioni presenti sull'intero territorio brasiliano.

Fa seguito lo stato di Ceará dove troviamo Francisca Clotilde, scrittrice ricordata in quanto prima donna a riuscire ad ottenere un divorzio. Nasce a São João de Inhamuns (oggi Tauà) nel 1862, ma non vi rimarrà molto per via delle ricorrenti siccità che obbligheranno la sua famiglia a costanti spostamenti. Ottiene l'abilitazione all'insegnamento nella capitale dello stato, Fortaleza, dove inizia la sua carriera e muove i suoi primi passi nella stampa locale. Viene a costretta a sposare suo cugino, il quale però – ludopata e alcolista – inizia a perdere il senno, essendo costretto a un internamento presso una struttura psichiatrica. In questo limbo tra le identità di vedova, nubile e sposata, Francisca Clotilde inizia a relazionarsi con il collega Antonio Duarte Bezerra, con cui avrà dei figli; tra ideologie abolizioniste e femministe, ciò la renderà oggetto di scandalo della comunità, e sarà allontanata dal lavoro. Tuttavia, queste vicissitudini le daranno l'opportunità di concentrarsi sulla sua produzione letteraria: pubblicherà più di 200 opere (cronache, articoli di giornale, poesie, romanzi, testi drammaturgici) nel solo quindicennio compreso tra 1906 e 1921. Tra queste, menzioniamo *A Divorciada*, romanzo autobiografico estremamente scioccante e polemico, oggetto del nostro impegno traduttologico. Dopo 53 anni dedicati incessantemente alla letteratura e al magisterio, Clotilde muore nel 1935 lasciandoci innumerevoli opere in eredità, opere antesignane per tematica, stile e intenzione.

Da nord giungiamo a sud-est nello stato di Espírito Santo dove incontriamo Maria Antonieta Tatagiba de Castro Siqueira, nota semplicemente come Maria Antonieta Tatagiba, la quale nasce a São Pedro de Itabapoana 6 anno dopo la costituzione del neostato santense dalla capitania bahiana. Durante l'infanzia, sarà costretta a seguire i genitori in una piccola cittadina nello stato di Rio de Janeiro, dove, poco dopo, il padre morirà improvvisamente. Ciò costringerà la famiglia a trasferirsi nella capitale dello stato per far sì che la madre, aprendo una piccola

pensione, possa sostenere finanziariamente le figlie. È qui che Maria inizia a sognare di studiare farmacia. Purtroppo, anche questa ardua seppur serena parentesi avrà vita breve: la madre si ammalerà forzando l'intera famiglia a tornare nella città natale per ricevere aiuto dagli zii. La giovane autrice, seppur di malgrado, si rende consapevole delle avversità alla realizzazione del suo sogno e trova rifugio nelle letterature francese e brasiliana. Brama un'indipendenza di cui non dispone così avvia la propria carriera nel magisterio. Nonostante non amasse la docenza, ci si dedica con dedizione e professionalità, diventando nota nella sua comunità. Ciò la rende oggetto di lusinghe e la portano a conoscere José Vieira Tatagiba, uomo di legge appassionato di lettere. Quest'ultimo – vedendone alcuni scritti – la sprona a dedicarsi alla scrittura, cosa incomune per un uomo del tempo. Maria pubblicherà solo una raccolta di poesie, *Frauta agreste*, ed un racconto, *A cruz da estrada*; purtroppo, ci lascia a soli 33 anni per via della tubercolosi, con un futuro spezzato da molteplici possibilità di creazione letteraria.

Torniamo nel nordest dove, tra "lenzuola" d'acqua e affascinanti isole, faremo tappa nella capitale dello stato di Maranhão, l'isola di São Luís. È proprio qui che nel 1825 nasce Maria Firmina dos Reis, che ci presenta una difficile intersezionalità di genere e razza, sia per allora che per oggi: intellettuale nera del diciannovesimo secolo, iconica figura che marca la storia letteraria brasiliana, e non solo, divenendo la prima donna a pubblicare un romanzo – tra l'altro, di carattere abolizionista – in America latina. Nonostante sia un fatto epocale, l'autrice è stata oggetto di *esquecimento* e *apagamento*; solo alcune ricerche negli ultimi provano a portarne alla luce le opere, risaltandone sia il valore letterario pregevolissimo che quello storico. Vita e opere di Maria Firmina dos Reis sono segnate dalla sua scelta di essere forte sostenitrice dell'abolizionismo, in un periodo preponderatamente schiavocrata in cui la scrittura di autorialità femminile, e soprattutto nera, era fortemente repressa; ciò getta eco in tutte le sue opere tra cui ricordiamo le due indubbiamente più emblematiche: il romanzo *Ursula* del 1859, e il racconto *A escrava* del 1887. Entrambe danno voce e protagonismo a personaggi inediti per l'epoca, persone schiavizzate, che narrano dei propri dolori e angosce, esaltando la libertà di cui godevano in terra madre, l'Africa. L'intellettuale è inconfutabilmente donna di molti primati: prima donna a vincere un concorso per il magisterio in una scuola pubblica nella provincia di Guimarães; fonda il primo istituto misto, dove bambine e bambini studiavano insieme – approccio pedagogico ovviamente malvisto

e ostacolato nella sua continuità –, autrice dell'inno alla liberazione degli schiavi nel Maranhão. La fortuna critica su vita e opere di questa grande pensatrice sono ancora in costruzione; la sua biografia, *Maria Firmina: fragmentos de uma vida* scritta da José Nascimento Morais Filho nel 1975, ci rivela che c'è ancora molto da ricercare, tradurre e riportare alla luce, pura archeologia letteraria.

All'interno della stessa regione, ci spostiamo più a est dove ci imbattiamo nel primissimo storicamente riconosciuto nucleo economico brasiliano, lo stato di Pernambuco, da cui il paese prende nome (pau-de-pernambuco, pau-brasil). Nella sua incantevole capitale, Recife, nasce Josefina Álvares de Azevedo nel 1851, instancabile femminista dagli innumerevoli fronti di attuazione: giornalista, docente, poeta, drammaturga, editrice. Nonostante le varie funzioni, l'attivismo e il forte coinvolgimento nelle sfere sociali, della sua vita privata si sa molto poco; grazie a Muzart e Andrade (2004), però, veniamo a conoscenza di qualche dettaglio in più. Si trasferisce a São Paulo all'età di 27 anni e, dopo solo un anno, a Rio de Janeiro; nel 1888 fonda la rivista *A Família: jornal literário dedicado à educação da mãe e família*, dedicata alla difesa e diffusione di idee relative all'emancipazione delle donne, di cui è direttrice e principale redattrice. Pubblicata ininterrottamente fino al 1897, la rivista conta la partecipazione di svariate intellettuali provenienti da tutte le regioni brasiliane, e non solo, essendo considerata una delle più combattive e avanzate riviste femministe dell'epoca. La rivista diviene principale mezzo di comunicazione dell'autrice che, al contrario di altro, non è eccessivamente prolifica; si dedica specialmente a cronache politiche e saggi femministi, ma non trascurava la redazione di qualche poema e una sceneggiatura teatrale. Pubblicato nel 1891, il titolo dell'autrice di nostro interesse traduttologico è *A mulher moderna*, seconda edizione della originaria raccolta *Retalhos*, in cui Josefina de Azevedo riunisce testi pubblicati nella sezione A Emancipação da Mulher della rivista *A Família*; questa sezione funge da pamphlet, un vero e proprio veicolo di propaganda di idee politiche di genere, in cui evidenziamo l'estratto *O voto feminino*. In quest'ultimo, la pensatrice espone i principali argomenti a sostegno del suffragio, subendo – per questo – non poche ripercussioni nella società fluminense. Lasciando un solco incolmabile nella storia del paese, Josefina de Azevedo muore nel 1913 a Rio de Janeiro, dopo aver vissuto una vita di lotta infaticabile contro il Brasile conservatore e patriarcale dell'epoca, affermando senza paure le sue idee rivoluzionarie, e combattendo

affinché si traducessero in realtà costituzionale – cosa che, purtroppo, avverrà solo nel 1932.

Confine a ovest con lo stato di Josefina de Azevedo ed una piccola fascia costiera a nord: facciamo sosta in Piauí. È qui che nel 1838 nella cittadina di Piracuruca Manuel Eduardo de Queirós e Vitalina Luísa de Queirós danno vita alla piccola Luíza Amélia. Sin da piccola, mostra un vorace interesse per la lettura; nonostante l'educazione ricevuta piuttosto rudimentale, amplia le proprie prospettive intellettuali da autodidatta. L'autrice vive in un ambiente socio-culturale dalla mentalità piuttosto ristretta, sorretto da antichi pilastri morali, i quali limitano le sue possibilità di espressione; ciò nonostante, questo non le impedisce di cimentarsi nella produzione di versi, utilizzandoli sia come strumento per dare voce al proprio lirismo, sia come mezzo di promozione delle sue idee in relazione all'emancipazione femminile. Publica innumerevoli poesie in giornali e riviste, che poi riunirà in due raccolte dai toni intensamente romantici e timidamente polemici: *Flores incultas* (1875) e *Georgina ou os efeitos do amor* (1875), che saranno le opere di nostro interesse traduttivo. Considerata la prima poetessa piauiense – riceve, infatti, il titolo di Princesa da Poesia Romântica do Piauí –, l'autrice muore nello stesso stato il 12 novembre 1898, dopo aver dimostrato per una vita intera le proprie incrollabili forze di volontà e determinazione, riuscendo a pubblicare innumerevoli poemi in pieno diciannovesimo secolo, e – usando le parole della professoressa Rossana Cássia Kamita le cui lezioni rimangono scolpite nel mio cuore – accettando senza remore la sfida dell'essere donna e scrittrice in un'epoca dalle forti restrizioni alla libertà personale e di pensiero delle donne.

Dirigiamoci a sud verso l'emblematica capitale dell'omonimo stato di Rio de Janeiro; è proprio qui che, in una famiglia colta, borghese e affine alle arti, il 24 settembre del 1862 nasce Júlia Lopes de Almeida. Inizia a pubblicare i suoi scritti all'età di 19 anni – primo su tutti un articolo sulla *Gazeta de Campinas* che la introduce alla carriera giornalistica – per poi non smettere più; nei suoi 71 anni di vita, infatti scrive e pubblica 25 opere: 12 romanzi, svariati racconti, innumerevoli articoli di giornale per circa 30 anni, testi per l'infanzia, saggi sul giardinaggio, alcune sceneggiature teatrali, cronache di viaggio e critica sociale – in cui la pensatrice difende migliori condizioni per l'educazione delle donne, il suffragio universale, l'emancipazione delle donne e delle classi proletarie, tra i vari temi – alcune sceneggiature teatrali. Contro il parere familiare, si sposa con il collega giornalista e

poeta Filinto de Almeida con cui ha 4 figli; ciò, però, non la porta ad abbandonare la professione, continuando ad essere una prolifica autrice. Le tirature dei suoi libri arrivavano a raggiungere cinquemila esemplari, ricevendo molte riedizioni. Zahidé Lupinacci Muzart descrive le sue opere come coinvolgenti, scritte usando una forma diretta e facilmente comprensibile per chiunque, offrendo una stratificazione ermeneutica basata sulle esperienze di chi legge. In ognuna della sue opere, siamo in grado di distinguere e avvicinarci a un'epoca precisa della storia brasiliana: l'economia schiavista in *A família Medeiros*, la costituzione della Repubblica e il periodo industriale nelle sue cronache, i prodromi del modernismo nelle conferenze parapolitiche di *Brasil*; in ognuna di queste fasi, Júlia Lopes de Almeida ci lascia intravedere le trasformazioni che attraversano le donne e i traguardi da queste raggiunti. Inoltre, osserva che il protagonismo delle donne nelle sue opere rifiuta le nozioni patriarcali tipiche del periodo; i romanzi *Correio da roça* e *Viúva Simões*, ad esempio, ci presentano personaggi complessi che sovvertono i ruoli tradizionali riservati alle donne nella società e negli spazi letterari. Differentemente da altre scrittrici selezionate, Julia ottiene discreta fortuna critica e fama in vita; dopo la morte, però, svanisce nei meandri della storia letteraria lasciando spazio ad autori canonici. La poliedrica intellettuale muore il 30 maggio 1934 lasciandoci un'inestimabile quantità di opere letterarie straordinarie; grazie all'aiuto di ricercatrici e ricercatori di varie università federali brasiliane, sono state trovate quasi tutte le opere originali, cosa che ha permesso la riedizione di circa 15 di queste. Il nostro sforzo si unisce al loro al fine di portare Júlia Lopes de Almeida al di là dell'oceano, proponendo traduzioni di cronache permeate di riflessioni relative a questioni di genere.

Passiamo da un Rio Grande del Sud ad uno del Nord, ed eccoci in Rio Grande do Norte dove, nella città di Papari nel 1810, nasce una delle figure più iconiche dei prodromi femministi brasiliani dalla forte presenza sociale, letteraria e politica: Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudonimo di Dionísia Gonçalves Pinto. Intellettuale estremamente prolifica, scrive e pubblica in portoghese, francese e italiano, avendo vissuto all'incirca 28 anni della sua vita in Europa. Nel 1838 fonda un istituto per bambine nella città di Rio de Janeiro, il Colégio Augusto, dal curriculum rivoluzionario con proposte innovatrici come l'insegnamento di lingue classiche e straniere (latino, francese, inglese e italiano) da parte di docenti madrelingua, geografia, storia, educazione fisica, imponendo una rigorosa limitazione di alunne

per gruppo-classe al fine di garantire una maggiore qualità didattica. Nei giornali dell'epoca è possibile intravedere elogi per l'eccellente livello dimostrato dalle sue alunne, ma anche critiche poiché il suo approccio avrebbe allontanato le alunne da discipline rivolte a pratiche manuali – cucito, ricamo ed altre – riservate alle future donne. Afferma Constância Lima Duarte che Nísia Floresta deve essere stata una delle prime donne nella storia brasiliana a scavalcare i limiti imposti allo spazio privato femminile, pubblicando racconti, poesie, romanzi, cronache e saggi sulla cosiddetta grande stampa – *O Diário do Rio de Janeiro*, *O Liberal*, *O Brasil Ilustrado*. La sua presenza sulla stampa affrontando sempre questioni prementi dell'epoca la rendono eccezionalmente moderna. Il suo primo libro è anche il primo in tutto il Brasile in cui si parli apertamente di diritti delle donne al lavoro e all'istruzione, qui la pensatrice esige che le donne vengano trattato come esseri umani dotati di intelletto e meritevoli di rispetto da parte della società. Tale libro, pubblicato nel 1832 a Recife con il suggestivo titolo *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, richiama il libro *A Vindication of the rights of woman* di Mary Wollstonecraft. Nísia Floresta ne traduce alcune sezioni in maniera piuttosto libera per poi aggiungere proprie riflessioni e critiche, potendo inserirle così nel contesto brasiliano, ovvero deglutisce il pensiero europeo e lo rivomita, reinventa, brasilianizzandolo. Pura *antropofagia libertária* ante litteram (Lima Duarte, 2005). Tali analisi vengono poi ampliate dall'autrice in *Opúsculo humanitário*, approfondendo la necessità di un'educazione egualitaria che possa rendere le donne più libere. Entrambe le opere – estratti di cui vedremo in proposta traduttiva e traduttologica – sono interessate da varie riedizioni e costituiscono un'importante pietra miliare da cui le generazioni di donne a venire trarranno ispirazione. Per tutto ciò, l'intellettuale è, per gran parte della sua vita in terra natia, vittima di calunnie, diffamazioni e, infine, di una dimenticanza e di un *apagamento* imperdonabilmente selettivi; l'essere così avanti coi tempi le è costato, senza dubbio alcuno, il non-riconoscimento del suo talento fino alla sua morte nel 1885 a Rouen. Idee dissonanti, una separazione dal primo marito e una solida presenza sulla carta stampata sono tutti fattori che contribuiscono a questo apagamento fino ai giorni nostri: il suo nome tuttora non risulta essere citato nelle storie letterarie brasiliane – nemmeno come scrittrice romantica – e ancora meno nelle storie dell'educazione come pedagoga rivoluzionaria.

Concludiamo questa sezione sul corpus di scrittrici con una sosta nella São Paulo di fine diciannovesimo secolo: sono tempi di rinnovamento sociale e culturale,

in cui le scrittrici partecipano – insieme ad altre donne – attivamente alla lotta per conquistare i propri diritti, evidenziando tensioni e contraddizioni intrinseche alla società stessa. Celi Pinto (2005) ci dice che tra queste attiviste si può fare un distinguo: costumate e scostumate; le prime sono le tipiche giornaliste e scrittrici progressiste che non vogliono sfidare le strutture del potere in maniera veemente e intransigente; le seconde, invece, mettono in dubbio il pensiero politiche, le istituzioni, ipocrisie e corruzioni di un sistema politico che favorisce l'oligarchia al potere. È tra queste che troviamo l'irriverente e polemica figura di Ercília Nogueira Cobra, che ci presenta una piccola produzione letteraria, ma molto significativa: l'opera di narrativa *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada* (1927) ed il saggio-manifesto *Virgindade Anti-Higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924), entrambe dedicate alla denuncia dell'oppressione di corpo e mente della donna ed entrambe di nostro interesse traduttorio. Come potete immaginare dai titoli, sono opere dalla spiccata critica sociale, che – considerato il contesto dell'epoca – le causeranno qualche difficoltà, rendendola una dissidente, una paria agli occhi della famiglia e di grande parte dell'intelligentsia paulistana. L'autrice nasce a Mococa (SP) nel 1891 in una famiglia borghese – stabilitasi nella capitale – di magnati del caffè la quale cadrà subito in disgrazia dopo la precoce morte del padre; ciò costringerà l'autrice a seguire la famiglia in vari spostamenti. Ribelle e anticomformista, fugge varie volte di casa finché non è inviata in un collegio religioso per concludere la sua formazione. Nel 1915, ottiene l'abilitazione all'insegnamento e vince un concorso, ma non assume l'incarico. Inizia a scrivere per il giornale anarchista *Giesta* negli anni venti e viaggia tra Rio de Janeiro, Buenos Aires e Parigi, cosa che la avvicina ai movimenti femministi europei. Pochi anni dopo, pubblica il suo primo libro, e causa forte scalpore. Considerato come un'aspra critica alla religione, al matrimonio, all'educazione delle donne, allo stato e agli uomini, viene ritirato dalla vendita e l'autrice subisce varie forme di persecuzione. Allontanata dalla famiglia e vista con disprezzo nel suo mezzo sociale, si trasferisce a Caxias do Sul (RS) dove apre un cabaret; anche qui le malelingue non si fanno attendere e la costringono alla chiusura. A causa dell'atteggiamento familiare di ripudio nei suoi confronti, le notizie sulla sua vita sono di difficile acquisizione; ad ogni modo, Maria Lúcia de Barros Motto, sua biografa, ci propone due ipotesi: dopo il periodo gaucho, l'autrice sarebbe andata a vivere in Paraná o in Paraguai facendo completamente perdere le proprie tracce. La vita di Ercília Nogueira Cobra è stata una vita da

nomade dissidente, segnata dalla volontà irrefrenabile di difendere l'educazione delle donne e la loro libertà sessuale – senza più tabù, moralismi e ipocrisie – la cui lotta coraggiosa e impavida è tuttora estremamente attuale.

Dopo aver mostrato il corpus di scrittrici scelto per l'antologia che avremmo voluto presentare, procediamo verso delle riflessioni sugli studi femministi della traduzione e sul genere della traduzione commentata per poi avanzare verso il terzo capitolo.

Nel terzo capitolo, entreremo in contatto con le opere vive nelle loro versioni proto- e metatestuali; l'ordine di comparsa è dettato dall'ordine alfabetico degli stati di provenienza di ciascuna, per cui inizieremo dallo stato di Alagoas per concludere con quello di Piauí. Anche in questa sede, ricordiamo che il terzo capitolo, in realtà, presenterà una raccolta – come già accennato precedentemente – di quattro autrici provenienti dagli stati di Alagoas, Ceará, Espírito Santo e Piauí.

2.2 TRADUTTOLOGIA E FEMMINISMI

2.2.1 I Translation Studies

Nel suo articolo sui Descriptive Translation Studies, Alexandra Assis Rosa¹⁴ (2016) traccia la storia dei Translation Studies partendo dal loro fondatore, James Stratton Holmes, e la sua opera del 1972 *The Name and Nature of Translation Studies*.

Rosa (2016) chiarisce che il responsabile sia del nome della disciplina in inglese che della sua mappatura, il ricercatore americano James Holmes, basato ad Amsterdam, sceglie il nome Translation Studies, affermando che “non sarebbe saggio continuare a riferirsi alla disciplina con il suo oggetto di studio”, come se non si potesse più distinguere il territorio dalla sua mappa (Holmes, 2000, p. 173).

In modo significativo, partendo dalla parola “scienza” e da una riflessione sulle scienze dure e morbide e sulla loro relazione con la disciplina emergente, il saggio di Holmes illustra anche la scelta di “studies” come strumento per affiliarsi esplicitamente alle scienze umane e alle arti.

¹⁴ Nell'articolo, descrive e chiarisce i punti salienti dell'approccio di Lambert nei confronti dei Translation Studies risalendo fino a Holmes, loro fondatore per poi giungere agli approcci più recenti.

In quanto campo di ricerca pura, i Translation Studies vengono ulteriormente definiti come una disciplina empirica con il doppio scopo di descrivere i fenomeni del processo traduttivo e delle traduzioni così come si manifestano nel mondo della nostra esperienza per poi, sulla base di tali descrizioni, formulare principi generali che permettano di spiegare e prevedere questi stessi fenomeni traduttivi.

La mappa della disciplina comprende una iniziale divisione binaria tra i rami di Pure e Applied Translation Studies (tra cui l'insegnamento della traduzione, la critica della traduzione, l'elaborazione di politiche di traduzione). I Pure Translation Studies sono ulteriormente suddivisi in due rami: Descriptive Translation Studies, i quali hanno l'obiettivo di descrivere i fenomeni della traduzione e della traduzione, e la Translation Theory, la quale, invece, possiede lo scopo di spiegare e prevedere i fenomeni traduttivi, producendo così teorie generali o parziali.

Il ramo dei Descriptive Translation Studies comprende, a sua volta, tre principali tipi di ricerca, come suggerito dal fondatore. I Descriptive Translation Studies orientati al prodotto si concentrano sulla descrizione delle singole traduzioni, sulla descrizione comparativa di più traduzioni dello stesso testo fonte (sia nella stessa lingua che in lingue diverse) e sulla descrizione di ampi corpora di traduzioni.

I Descriptive Translation Studies orientati alla funzione studiano i contesti piuttosto che i testi tradotti di per sé, considerando lo studio della funzione, dell'influenza e del valore della traduzione nel contesto di arrivo, la mappatura delle traduzioni e l'analisi degli effetti della traduzione sul contesto.

Quest'ultimo ambito si è poi evoluto in quella che conosciamo oggi come sociologia della traduzione, grazie soprattutto all'influenza di Pierre Bourdieu (1996) e di altri modelli sociologici.

Ad ogni modo, i Descriptive Translation Studies orientati al processo mirano a una descrizione sistematica di ciò che avviene nella mente del traduttore mentre traduce, quasi come una psicologia della traduzione¹⁵, ma può anche comprendere lo studio di processi decisionali più consapevoli, la selezione di strategie globali o l'organizzazione dei servizi di traduzione, ambiti questi ultimi che sfuggono ai propositi della nostra ricerca. L'aspetto psicografico della traduzione – vagamente accennato – invece sarà fondamentale nella stesura dei commenti traduttologici che vedremo in seguito.

¹⁵ Per una comprensione più ampia della psicologia della traduzione, si consiglia l'articolo della ricercatrice cinese Lin Zhu (2020).

Ad ogni modo, tornando a Holmes, in una dichiarazione che si rivelerà rilevante per l'evoluzione e la discussione futura dei Descriptive Translation Studies, il fondatore sottolinea l'importanza di mantenere gli studi sulla traduzione pura indipendenti da qualsiasi obiettivo applicato, mantenendo l'interesse maggioritariamente sui processi.

Le idee di Holmes sconvolgono la comunità accademica interessata alla traduzione e daranno luogo all'istituzione di conferenze e seminari il cui obiettivo è avanzare ricerche e teorie relative ai Descriptive Translation Studies; ciò darà adito a studi come *The Manipulation of Literature* (1985) di Theo Hermans – che condenserà le riflessioni della cosiddetta Manipulation School – *On Describing Translations* (1985) di José Lambert and Hendrik van Gorp.

In qualche modo, continuando ad affidarci Rosa (2016), una prima rivoluzione in seno ai neonati studi della traduzione giunge con Gideon Toury e il suo *Translation Studies e Beyond* del 1995; seppur continuando a promuovere necessità, benefici e scopi degli studi descrittivi elencati da Holmes, Toury propone un approccio che sia descrittivo-esemplificativo, ma anche interdisciplinare.

In tal senso, l'interdisciplinarietà e la multidisciplinarietà ci sono fondamentali per fare comunicare gli studi della traduzione non solo con le letterature e le arti, ma anche con le scienze sociali o i più recenti Gender Studies.

Le innovazioni di Toury rispetto alla mappa di Holmes sono timide, soprattutto se comparate con quanto stava avvenendo in Canada nello stesso ventennio, ma propongono un'apertura dei Translation Studies verso altri ambiti del sapere non meramente linguistici.

Dopo questa breve disamina della nascita e fondazione dei Translation Studies, procediamo all'incontro tra le riflessioni traduttologiche e quelle di genere.

2.2.2 Origine degli studi femministi della traduzione

Spesso l'esordio dei Feminist Translation Studies è riconosciuto come sviluppo canadese della svolta culturale degli anni settanta il cui apice tocca gli anni novanta; parliamo di eventi estremamente prossimi al nostro tempo e tracciarne le origini con precisione ed esattezza risulta piuttosto arduo.

In merito alla loro nascita e diffusione, la ricercatrice tedesca Maria Wolf (2005, p. 22) afferma che, nonostante le varie ricerche che vengono realizzate in

quest'area, in quanto disciplina, però, gli studi femministi della traduzione sono appena all'inizio della loro istituzionalizzazione.

Potremmo affermare che si tratta di una linea di ricerca recente all'interno di un ambito di studi altrettanto recente. Nonostante ciò, Castro (2017) prova a inseguirne le impronte per proporci una chiara analisi storiografica sulla loro genesi.

Nel suo articolo, l'autrice dichiara che un rinnovato interesse per gli studi culturali e la diffusione di teorie post- degli anni settanta (postcolonialismo, postmodernismo, post-strutturalismo) favoriscono l'incontro tra i Translation Studies e i femminismi. Da quest'incontro, trae origine, appunto, la sopracitata Canadian School of Feminist Translation.

Il contributo di questa nuova scuola di pensiero agli studi della traduzione è tale che, come già accennato, le correnti dominanti della traduzione attribuiscono alla proposta canadese il valore di paradigma della traduzione femminista, prima espressione dell'interazione tra la traduzione e i femminismi della seconda onda. Ad ogni modo, ricordiamo che – come detto precedentemente con Vergés (2020) – anche Castro sottolinea come questa divisione dei femminismi in onde sia spesso limitante, e dichiara come molti femminismi siano in un dibattito interno volto a stabilire quanto di fatto il femminismo della seconda onda non sia stato la fonte propagatrice di nuove proposte in quest'ambito.

In ogni caso, queste riflessioni tra genere, lingua e traduzione sarebbero state scatenate da una politica linguistica, l'Official Languages Act del 1969. Bertacco (2021) – che riprende i propositi di Castro – afferma che l'istituzionalizzazione del bilinguismo come politica linguistica ufficiale abbia cristallizzato la percezione della traduzione in Canada come rito di passaggio, processo di trasformazione che favorisce il passaggio, appunto, da un'identità all'altra. In altre parole, la ricercatrice italiana chiarisce che il soggetto canadese contenga confini dentro se stesso e che, per questa ragione, non è semplicemente capace di tradurre, ne ha un necessità interna o intra-nazionale.

La situazione canadese non è estranea a stati postcoloniali che condividano la lingua dei loro dominatori; ciò che rende il caso peculiare è sia il bilinguismo che la poliglossia: si pensi al rapporto tra lingue indigene e coloniali, inglese e francese, inglese canadese e francese québécois. La necessità di tradurre è organica in seno alla società canadese.

È in questo contesto sociale – e non è affatto accidentale, con questo passaggio costante tra una lingua meno *gendered* come l'inglese a una che lo è molto di più come il francese – che nei primi anni novanta emergono saggi e critiche di intellettuali come Sherry Simon, Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood¹⁶.

Un contesto sociale duplice in cui emerge una teoria della traduzione femminista che mette in relazione le questioni dell'identità e della differenza con un critica postcoloniale delle lingue e delle culture nazionali dominanti. Difatti, Bertacco ci fa notare una notevole analogia tra l'interpretazione della traduzione – da vedere come sostituzione forzata della differenza culturale e linguistica del straniero – e le nozioni di manipolazione assertiva del testo da tradurre. Tale manipolazione inizia a riflettere un *womanhandling* – definita tale da Godard (1989) – praticato dalle prime traduttrici femministe della scuola canadese.

Bertacco cita le parole di Godard per definire l'identità della traduttrice femminista e dichiara che la traduttrice femminista desidera esibire i segni della propria manipolazione del testo rendendo palese il proprio io, affermando la propria differenza critica, evidenziando il piacere che deriva da rilettura e riscrittura dei testi.

Questa manipolazione inizia ad essere definita come *violence of translation*, la violenza della traduzione, una forma di sovversione del linguaggio da non vedere come banale esperimento linguistico, ma come pratica il cui obiettivo è la rappresentazione della differenza e la cui caratteristica comune è la genesi all'interno di culture e comunità marginalizzate.

Nella prefazione della sua traduzione di *Lettres d'une autre* di Lise Gauvin del 1989, Susanne de Lotbinière-Harwood dichiara:

La mia pratica traduttiva è un'attività politica volta a far sì che la lingua parli per le donne. Di conseguenza la mia firma su una traduzione significa: questa traduzione ha utilizzato ogni strategia traduttiva per rendere visibile il femminile nel linguaggio. (Gauvin, 1989, p. 9, traduzione propria)

Precedendo questa forte dichiarazione dall'intensità di un manifesto, Barbara Godard fonda nel 1984 la rivista letteraria femminista *Tessera*, che si occupa della questione della traduzione (*issue of translation*) in Canada e all'interno della

¹⁶ Susanne de Lotbinière-Harwood dichiara nella prefazione della sua traduzione di *Lettres d'une autre* di Lise Gauvin: "My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every translation strategy to make the feminine visible in language".

comunità femminista canadese, in cui accompagna ai suoi lavori di traduttrice delle riflessioni metacritiche, successivamente raccolte in numerosi saggi e diari in cui Godard sottolinea sempre *her gender as translator* (Bertacco, 2021, p. 237), di essere una traduttrice.

Nel suo saggio più famoso, *Theorizing Feminist Discourse/Translation*, l'autrice si concentra sulla complicità tra la scrittura femminista d'avanguardia e la traduzione femminista e dichiara:

Sia le teoriche del discorso femminile che quelle della traduzione femminista basano la loro riflessione su questioni di identità e differenza, con l'altro/a inquadrato/a linguisticamente in termini di genere così come di nazionalità. (Godard, 1990, p. 87)

La questione centrale è come la differenza o l'alterità del soggetto possano essere ricostruiti nel linguaggio. Sostiene Godard che il discorso femminista cerca di esporre i modi ideologici di percezione attraverso un'espansione dei messaggi in cui le esperienze individuali e collettive originano da una posizione critica nei confronti dei contesti sociali del patriarcato e del suo linguaggio. In questo, i testi femministi generano una teoria del testo come trasformazione critica.

Tale trasformazione critica è intrinseca alla parola "traduzione" la quale è doppia, "it is the echo of the self and the other" (Godard, 1990, p. 88), ed è per questo che le scrittrici spesso usano l'immagine della traduzione come metafora della loro difficile relazione con il linguaggio e l'autoespressione.

Dunque, avendo il parallelo stabilito tra donna e traduzione un valore negativo – essendo "donna" e "traduzione" rispettivamente i poli negativi della dicotomia –, questo diventa un'immagine positiva per la traduttrice femminista consapevole di sé che sta attivamente risignificando la sua differenza attraverso i suoi lavori. In questo senso, la traduzione si distacca sempre di più dall'ideale della ricerca dell'equivalenza e, invece, si presenta come trasformazione, appunto.

Bertacco, tramite Godard, stabilisce che la traduzione come trasformazione, sia un processo per enfatizzare il lavoro della traduzione, l'interesse sul processo di costruzione del significato nell'attività di trasformazione, una modalità di performance.

Questa trasformazione, questa performance convergono nelle strategie testuali di Godard, strategie che le permettono di giocare con il significato, con la

presentazione grafica del testo, con l'ambiguità semantica risultante. Tutto ciò al fine portare lettrici e lettori a concentrarsi sul linguaggio e le sue convenzioni.

Tali teorie, critiche e riflessioni possono essere elucidate dal celebre esempio di strategia traduttiva adoperata da Godard nel tradurre la raccolta poetica *L'Amér, ou, Le chapitre effrité* di Nicole Brossard del 1997, il cui titolo già la pone dinanzi a una problematica: pronunciando ad alta voce la parola "Amèr" in francese, otteniamo ben tre diverse opzioni semantiche: amaro, madre, mare.

Il risultato da ricercare nella traduzione inglese di Godard deve confrontarsi con la differenza grammaticale tra le lingue inglese e francese riguardo al genere dei sostantivi: poiché i sostantivi inglesi non seguono il genere naturale come quelli francesi, la femminilizzazione del testo deve avvalersi di strategie differenti per ottenere l'effetto del testo originale.

Nella proposta di traduzione, la traduttrice estende le sue strategie traduttive alla manipolazione del formato dei caratteri sulla pagina bianca. Il risultato finale, la risposta traduttologica si condensa in una catena di parole unite da una grande "S" al centro:

Figura 1 – Rappresentazione grafica della strategia adoperata da Godard



Fonte: Rattanakantadilok (2017, p. 46).

Così facendo, Godard permette varie possibili letture dello stesso titolo, tra cui: "The Sea, Our Mothers", "These Our Mothers", "These Sour Mothers". Queste pratiche, queste strategie sono in perfetta armonia con le idee di von Flotow che abbiamo citato precedentemente, per cui il metatesto diviene uno spazio di espressione dell'io che traduce al fine di stravolgere l'ordine sociale precostituito.

Questi prodromi degli studi femministi della traduzione, sommati alle prospettive postcoloniali viste in precedenza, generano nuove prospettive, che divergono e si ricongiungono nella varie realtà postcoloniali.

Difatti, comprendiamo bene come il contesto postcoloniale canadese sia differente da quello brasiliano, ma la diffusione delle idee della scuola canadese offrirà spunti di riflessione sia agli studi di traduzione in senso lato che agli studi femministi della traduzione in territorio brasiliano, come la ricercatrice Naylane Araújo Matos chiarisce nella sua tesi di dottorato *Estudos Feministas da Tradução no Brasil: percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020)* (2022).

Nella sua ricerca, Matos (2022) analizza origine e sviluppo degli Studi Femministi della Traduzione in Brasile, e ne realizza una mappatura nel contesto della produzione scientifica nazionale, dai suoi inizi negli anni Novanta fino al 2020, sottolineando le specificità storiche della battaglia delle donne in Brasile e della loro articolazione con quelle internazionali, dell'istituzionalizzazione del femminismo e delle politiche femministe della traduzione volte a creare alleanze transnazionali nella lotta per la trasformazione sociale.

Conclusioni e risultati della sua ricerca corroborano le riflessioni sulle lingue egemoniche e sulle elaborazioni teoriche che riflettono le asimmetrie tra Nord e Sud globali. Gli Studi Femministi della Traduzione in Brasile sono segnati dalle specificità del suo specifico contesto coloniale, e le articolazioni femministe nel paese tendono ad evidenziare la lotta delle donne all'interno di un'ottica di classe. Matos fa presente che la traduzione femminista presenta elementi utili al riconoscimento della divisione globale del lavoro, ma che le nuove forme di organizzazione dei femminismi – nella loro articolazione con la produzione accademica brasiliana – gettano luce sulle contraddizioni derivanti dall'istituzionalizzazione del femminismo promossa da politiche neoliberali al servizio del capitale.

Critiche e riflessioni di Matos (2022) sono in grande dialogo con le analisi e le teorie - già esplorate nell'introduzione della presente tesi – di Djamila Ribeiro, Karla Akotirene e Patricia Hill Collins relative a un femminismo o, meglio, dei femminismi plurali, postcoloniali e antirazzisti inseriti in un contesto di lotta di classe.

In dialogo con le analisi di Naylane Araújo Matos (2022), anche Olga Castro desidera proporre una comprensione più olistica delle varie intersezioni tra femminismi e traduzione, suggerendo nuovi approcci femministi relativi alla traduzione come atto di mediazione ideologica e interculturale, ricongiungendosi alla linguistica femminista della terza onda.

Così facendo, giunge a teorizzare i Transnational Feminist Translation Studies – una prospettiva della traduttologia femminista transnazionale che sta acquisendo sempre maggiore rilievo –, manifestazione dei femminismi più recenti, le cui basi vengono gettate nell’articolo “Rumo aos Estudos Feministas Transnacionais da Tradução” (2020) per poi essere strutturate – con la coautoria di Ergun, von Flotow e Spoturno – e *Feminismos e tradução: apontamentos conceituais e metodológicos para os estudos feministas transnacionais da tradução* (2022).

Fondati per perseguire l’obiettivo primario di stabilire incontri e dialoghi, tale prospettiva si fonda sulle proposte dei femminismi transnazionali, di “carattere politico e controegemonico, riattivato attraverso delle alleanze transfrontaliere” (Castro *et al.*, 2020, p. 13, traduzione propria).

Secondo le autrici, le riflessioni realizzate in questo ambito sono sempre segnate dalle esperienze di vita e da una certa parzialità geopolitica e interdisciplinare; per questa ragione, è sia essenziale che indispensabile avvalersi di una costante revisione autocritica, che possa far sì che categorie e riflessioni non assumano una dimensione di universalità, assorbendo le varie esperienze e individualità in una omogeneizzazione e globalizzata e globalizzante.

Inoltre, si tratta

di teorie e pratiche situate e localizzate che rifiutano l’esistenza di un punto di vista unico al fine di analizzare l’oppressione di genere [...], la quale è attraversata inevitabilmente da diverse variabili identitarie e differenti contesti geopolitici (Castro *et al.*, 2020, p. 10, traduzione propria)

In tale prospettiva, postcolonialità e intersezionalità rappresentano entrambe concetto chiave, in quanto consentono di spiegare e dimostrare le modalità in cui differenti sistemi interagiscono nella produzione e manutenzione delle oppressioni, come visto nell’introduzione con Djamila Ribeiro (2017) e Carla Akotirene (2019).

Considerando che i femminismi transnazionali desiderano creare incontri polifonici in grado di superare i confini, sia gli studi che la pratica della traduzione si rivelano fondamentali per la realizzazione di spazi di comunicazione che favoriscano lo scambio di idee e la circolazione del sapere; così facendo, si rende possibile la costruzione di alleanze tra donne e alterità oppresse.

Le pratiche dei Transnational Feminist Translation Studies consistono nel mettere in discussione le dinamiche di circolazione delle voci, liberando dal silenzio a cui sono state confinate numerose donne, in particolare nel contesto del Sud globale.

Le autrici, inoltre, dichiarano che, tramite la traduzione – a cui è attribuita una responsabilità sociale intrinseca –, abbiamo il potere di rafforzare o mettere in discussione i valori dominanti, di favorire o ostacolare la realizzazione di alleanze transfrontaliere, di ignorare o ascoltare innumerevoli scrittrici tuttora non recuperate.

In conclusione, i Transnational Feminist Translation Studies – chiedendo l'ausilio delle idee ribeiriane sulla lotta delle oppressioni in congiunto – sono l'espressione dello scambio di tutte quelle individualità che si identifichino in quanto femministe oltre ogni qualsivoglia tipo di barriera, si mostrano come la più contemporanea manifestazione di un ambito di studi desideroso di erodere lo status quo, sociale e traduttivo, e ci sono estremamente vicini, in un modo tale da ridefinire modi e pratiche di pensare la traduzione femminista.

2.2.3 Traduzione commentata

In queste righe, proveremo a definire il genere della nostra ricerca, quello della traduzione commentata, genere testuale recente e in costante costruzione ed evoluzione.

Descrivere un processo traduttivo può essere estremamente complesso: sul piano delle sensazioni, ricorda il tentativo di trascrivere ogni singolo pensiero su carta una psicografia, con ogni *desvio*, ripensamento, allontanamento. Al fine di rendere questo processo più intelligibile e meno psicotico, possiamo servirci di alcune autrici che agiscono nell'ambiente accademico brasiliano, tra cui Zavaglia, Rendard e Janczur (2015) e Torres (2017).

Inizieremmo dai primi per poi concludere con Marie Hélène Catherine Torres (2017) (la quale, tra l'altro, ha tradotto anche il già citato Lambert) e procedere con le autrici scelte per la nostra raccolta.

Nell'articolo del 2015 “A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção”, le ricercatrici dell'Universidade de São Paulo desiderano proporre un'interpretazione della prassi del genere testuale traduzione commentata in seno agli studi della traduzione.

Zavaglia, Renard e Janczur (2015) iniziano l'articolo determinando immediatamente un problema quasi ontologico: come definire e denominare la traduzione commentata? A questa domanda, ne seguono altre:

realizzare una traduzione commentata significherebbe spiegarla, esplicitando i procedimenti e le strategie adottate? Significherebbe criticarla, analizzandola in modo approfondito e presentando i suoi fondamenti teorici ed epistemologici? Significherebbe integrarla, completandola con aggiunte enciclopediche, storiche o contestuali? E in che modo? Qual è la sua forma? Qual è la sua funzione? Qual è la sua natura? Esisterebbe un consenso tra chi si occupa di traduzione, ricerca e editoria su cosa si intende per traduzione commentata? (Zavaglia; Renard; Janczur, 2015, p. 331, traduzione propria)

La provocazione è immediata, è sufficiente corredare di commenti che spieghino i propri processi traduttivi per poter parlare di traduzione commentata? Le docenti pongono un'altra questione in grado di complicare il compito di definire il genere testuale e dichiarano che su varie pubblicazioni accademiche sia nelle banche dati di diverse università brasiliane sia in riviste scientifiche disponibili online sia in svariate traduzioni pubblicate da case editrici appare una doppia denominazione: "traduzione commentata" e "traduzione annotata".

Chiariscono che il contenuto di questi lavori sembra non indicare differenze sostanziali sul piano della loro funzione, natura o forma. È persino comune incontrare la denominazione "traduzione annotata e commentata". Queste sinonimie apportano ulteriori complicazioni alla questione iniziale.

In seguito, citano Williams e Chesterman, i quali – nella loro opera *The Map* del 2002 –, presentano e propongono “translation with commentary” e “annotated translation” come due modi per denominare lo stesso genere testuale. All’avviso dei due autori

una traduzione con commenti (o traduzione annotata) è una forma di ricerca introspettiva e retrospettiva in cui chi traduce un testo al contempo scrive un commento riguardo al proprio processo di traduzione. (Zavaglia; Renard; Janczur, 2015, p. 333, traduzione propria)

La traduzione, dunque, non è solo un campo di studio o un mero metodo di ricerca, ma una forma di analisi dell’io traduttore e delle sue operazioni.

Le ricercatrici perseguono le proprie analisi dichiarando che, per Chesterman e Williams (2002), i commenti presentati da chi traduce possono apparire nelle forme più svariate: discussioni sul compito di tradurre, analisi del testo fonte e del suo contesto, giustificazioni e riflessioni sulle problematiche affrontate, soluzioni proposte nel corso del processo traduttivo. Qualsiasi tipo di analisi critica che coinvolga proto-

e metatesti può caratterizzare quella che viene chiamata traduzione con commenti o annotata.

Dopo *The Map*, le autrici si rivolgono ai *Palimpsestes* di Maryvonne Boisseau del 2015, la quale alimenta i loro interrogativi dichiarando che la traduzione, di qualsivoglia tipo lei sia, è come se fosse una maschera del prototesto a cui è legata. In questo senso, la traduzione è un commento sconosciuto della sua origine, conservando sia le tracce dei commenti che la precedono che quelle che la seguono, tracce inserite in un dato contesto storico, linguistico, culturale e, aggiungeremmo, psicologico-personale. Con questa citazione della ricercatrice di Strasburgo, le autrici ci provocano ulteriormente portandoci a considerare la traduzione come commento di se stessa.

Dopo aver illustrato i labili confini della traduzione commentata in quanto genere testuale, facciamo uso dell'articolo del 2017 "Por que e como pesquisar a tradução comentada?" di Marie Hélène Torres per provare a stabilirne delle architetture più sistematiche e strutturate e i suoi legami con le metodologie di ricerca.

Torres (2017) consolida la concezione della traduzione commentata come genere discorsivo, le cui caratteristiche principali sono divisibili in cinque componenti: carattere autoriale, metatestuale, discorsivo-critico, descrittivo e storico-critico.

Per quanto concerne il primo, Torres (2017) stabilisce che ci debba essere identità tra l'autorialità della traduzione e dei suoi commenti.

In relazione al secondo, definisce che nella traduzione commentata debba essere inclusa la totalità della traduzione considerata, oggetto del commento; dunque, la traduzione è contenuta all'interno del corpo del testo, come un testo dentro il testo in qualche modo.

Relativamente al terzo carattere, afferma che l'obiettivo della traduzione commentata sia elucidare il processo traduttivo con la finalità di comprendere e far comprendere scelte e strategie adoperate da chi traduce per poi analizzare ideologici, letterari e politici delle varie decisioni.

Riguardo al quarto, determina che ogni commento traduttologico debba partire da una traduzione esistente, riflettendo sugli effetti politico-ideologici prodotti da ciascuna decisione.

In quanto al quinto, precisa che ogni commento debba elaborare una teorizzazione sulla pratica traduttoria, contribuendo in qualche misura alla storia della traduzione e alla storia della critica della traduzione.

In seguito, prima di citare i propri esempi traduttivi machadiani, Torres, servendosi di Berman (1986) e in dialogo con Chesterman e Williams (2002), dichiara la necessità della traduzione di assumere una funzione speculativa, al fine di diventare critica e commento di sé stessa, e conclude dicendo che – e qui propongo la traduzione di una traduzione a sua volta fatta da Torres di una citazione Berman, in un grande gioco traduttivo – “laddove finisce la traduzione (e ogni traduzione conosce un momento d’interruzione) inizia il commento” (Berman, 1986 *apud* Torres, 2017, p. 19).

Berman aggiunge inoltre che “là dove la traduzione termina (e ogni traduzione conosce un punto di arresto), comincia il commento.

Tali punti sono piuttosto rigorosi; provando a rispettarli, però, siamo in grado di lasciare un’eredità di psicografie traduttive di possibile interesse accademico, letterario e umano. Con ogni riferimento bibliografico, ogni scrittrice, ogni scelta traduttiva, si spera di costruire una valida architettura traduttologica, una che possa fungere da monumento memoriale di pensieri, sensazioni e sentimenti evocati da questo lavoro di ricerca.

3 RACCOLTA DI SCRITTRICI BRASILIANE: OPERE E METAOPERE

Dopo questa breve disamina sullo sviluppo dei Translation Studies per poi giungere all'origine dei Feminist Translation Studies fino a citarne le recenti riflessioni in seno a Transnational Feminist Translation Studies, abbiamo poi presentato gli aspetti teorici riguardanti il genere testuale scelto ed altri biobliografici relativi al nostro corpus. Giungiamo dunque al momento di addentrarci nel terzo capitolo in cui toccheremo con mano i prototesti delle autrici, conseguenti metatesti in lingua italiana e riflessioni traduttologiche. Come già indicato – seguendo un ordine alfabetico basato sullo stato di provenienza delle autrici –, inizieremo il nostro viaggio testuale iniziando dallo stato di Alagoas per concluderlo con quello di Piauí.

3.1 ALAGOAS: ALCINA CAROLINA LEITE PINDAHÍBA E IL LAGO NEL SERTÃO

Lo stato di Alagoas, situato nel nordest brasiliano tra i limitrofi Sergipe, Pernambuco e Bahia, ci accoglie con la presenza esigua ma forte di scrittrici dei secoli XIX° e XX° le cui opere risultano essere di difficile accesso – tale difficoltà, come avrete già compreso, sarà il leitmotiv dell'intera ricerca la quale sovente si configura più nell'archeologia letteraria¹⁷ che negli studi di traduzione. Fortunatamente, grazie agli sforzi del GEPHEL – Grupo de Estudo e Pesquisa História da Educação, cultura e Literatura [Gruppo di studio e ricerca di storia dell'educazione, della cultura e della letteratura] appartenente all'Università Federale di Alagoas, siamo riusciti ad accedere ai versi e ad una breve biografia di Alcina Carolina Leite Pindahíba (Lima, 2019).

L'autrice che apre questa sezione nasce a Atalaia (AL) nel 1854, e muore probabilmente nella città di Coqueiro Seco, ubicata nello stesso stato, nel 1939. Studia presso la Scuola Normale di Maceió, capitale dello stato alagoano, in un periodo incerto; ciò che sappiamo è che a soli 19 anni assume l'incarico di maestra

¹⁷ Possibile definizione di Archeologia Letteraria: Nella prefazione Simone Schmidt (2009, p. 13-15) sottolinea che la critica femminista in Brasile, presente negli spazi accademici da circa vent'anni, può essere considerata estremamente riuscita, nonostante le numerose resistenze. Considerando che fino agli anni '80 esistevano pochissimi studi sulla letteratura prodotta da donne, il lavoro di recupero coordinato da Zahidé Muzart in un paese culturalmente noto per la sua "mancanza di memoria", si mostra multiplamente trasgressivo: "nei confronti del canone letterario vigente nelle strutture di potere-sapere della nostra società, nei confronti dell'idea stessa di .canone, con i suoi meccanismi di valorizzazione ed esclusione [...]" e, ancora, propone la costruzione di un'altra storia della letteratura brasiliana: quella che non è mai stata raccontata e che ora può finalmente esserlo.

in un istituto (pubblico) statale¹⁸ femminile nella città di Coqueiro Seco nel 1873. In seguito, nel 1892, viene nominata maestra presso la Scuola Modello di Maceió, scuola secondaria di secondo grado la cui istruzione era rivolta solo ad alunni maschi. Nel 1889, nella sua città natale, Alcina Leite pubblica la sua unica opera poetica dal titolo *Campesinas* (Campagnole), con la Tipografia Amintas Mendonça.

I versi non erano però inediti; già pubblicati sul Giornale *Gutenberg* – dove aprono la sezione “Letteratura” del 20 febbraio 1881 –, circolavano anche su periodici e almanacchi come *A Escola*, *Almanack Litterario Alagoano das Senhoras* e sul *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro*, quest’ultimo edito a Lisbona. Le sue pubblicazioni provengono anche da altri stati: *Lyrio* da Recife, capitale del Pernambuco¹⁹, e *Joaseiro* da Laranjeiras in Sergipe.

La letterata alagoana è molto legata, come traspare dai suoi poemi, al fratello Antonio Francisco Leite Pindahíba con cui condivide la passione per l’insegnamento e le lettere; infatti, oltre a essere maestro di scuola primaria e giurista, quest’ultimo si dedica alla pubblicazione di tre opere per l’infanzia: *Arithmetica Rudimentar* (1877), *Rudimentos da Grammatica Nacional* (1877) e l’abecedario *Iris da Escola* (1880)

Conclusa questa introduzione bio-bibliografica sull’autrice, riporteremo i componimenti poetici che sono risultati più traduttologicamente e antologicamente (per contenuto, stile e/o tenore) intellettualmente stuzzicanti. Seguono testi e metatesti poetici.

¹⁸ Le “escolas provincias” risultano essere prossime al concetto di istituto o scuola statale in lingua italiana.

¹⁹ “**Pernambuco** (o **fernambuco**) s. m., invar. – Propr., *legno di Pernambuco* (città e stato del Brasile), legno duro pregiato” (Treccani, 2024j).

Quadro 1 – Poema numero 1

TOTA PULCHRA	TUTTA PULCRA
Não é tão bello o sonho alvinitente D'uma creança loura, adormecida, Brincando-lhe nos labios de innocente O doce nome da mamãe querida;	Non è così bello il sogno splendente D'una creatura ²⁰ addormentata Giocandone sulle labbra da innocente il dolce nome della madre amata;
Como formosa e pura, à luz da vida Brotta, - de deus n'um riso complacente— A flor divina dos jardins do oriente Desde os primeiros tempos promettida!	Come formosa e pura, alla luce della vita Nasce, - di Dio 'n un riso compiacente- La fresia divina dei giardini d'oriente sin dalle origini promessa ambita!
Passam os annos que a ventura enflora: Vem do calvario após a desventura, A dor, o lucto, a noite sem aurora...	Passano gli anni che la ventura affiora: Vien dal calvario dopo la sventura, Il dolore, il lutto, la notte senz'aurora...
Lucido espelho de sua alma pura- Nenhum martyrio aquella flor descora, Não lh'emmurchece a matinal frescura! 1888.	Lucido specchio della sua anima pura- Nessun martirio in oblio, il fiore rassicura, Non gl'appassisce la mattinale frescura! 1888.

Fonte: Leite (1888, p. 22).

In questo componimento, Alcina ci presenta un sonetto piuttosto regolare, composto da due quartine e due terzine, con un metro piuttosto variabile; incontriamo dei versi decasillabi – endecasillabi considerando la sinalefe – con schema della rima seguente: ABABBACBDEDEDE (rime alternate, incrociate e pseudoinvertite). Quest'autrice è stata una delle prime che ho affrontato dopo aver cambiato oggetto di studio; una volta tradotta, ho lasciato dei commenti traduttologici sparsi e estremamente sintetici, i quali – a distanza di tempo – ci sfidano a fare un salto mnemonico, sfordanzoci a ricordare le riflessioni possibili che si celano dietro ogni scelta traduttiva; augurandomi che si raggiungano dei livelli di chiarezza, coesione e coerenza fondamentali, segue l'espansione analitica delle riflessioni di cui sopra avvalendomi di uno stile che possa somigliare a un flusso di coscienza.

Lascio intatto il latinismo *pulcra* del primo verso mentre *alvinitente* – letteralmente, bianco brillante – mi costringe a una modulazione sintetica, una riduzione semantica, *splendente*, la quale mi è di aiuto nella preservazione del metro e della rima con *innocente a seguire*.

Secondo verso: *criança*. Ogni qual volta m'imbatto in questo sostantivo incantevole della lingua portoghese, ho la tendenza a tradurlo con "creatura",

²⁰ "[...] 2. fam. Bambino, o figlio in tenera età: *che bella c.!*; *povera c.*, *rimasta senza mamma!*; *chi non ama le proprie c.?*; *ha tre c. a cui provvedere*" (Treccani, 2024e).

specialmente in ambito poetico. *Criança* vede come suo traduttore più prossimo in italiano la parola di genere marcato “bambino”, mentre, in portoghese, una parola di genere femminile indica qualsiasi infante. Usare “creatura” – sebbene possa sembrare regionalista e anacronistico – mi permette, specialmente in ambito poetico, di rispettare il genere del sostantivo del prototesto, garantendomi – come in questo caso – una meno ardua preservazione della rima attraverso dei participi passati. Si pensi, come in questo caso, alla rima tra *criança adormecida/mamãe querida*: il sostantivo “bambino”, benché prossimo al prototesto, c’indurrebbe a cercare soluzioni estremamente nebulose per la rima con *madre amata*. La preservazione del genere con l’impiego di creatura ci permette una maggiore adesione al ritmo e computo di sillabe del testo di partenza, seppur dovendo abbandonare la connotazione del colore dei capelli della creatura – bionda –, in favore di un equilibrio più gradevole nei versi. Senza accusare una grave perdita, lascio alla spalle “bionda” e procedo.

Nel terzo verso, il sacrificio dell’epiteto del secondo si rivela fondamentale poiché trovare una rima che esprima un sentimento di amore con un participio passato di prima coniugazione si rivela essere meno arduo che non cercando di ottenere lo stesso risultato con la terza; inoltre, il legame tra *querer* e “amare” è così intrinseco che non necessita di grandi elucubrazioni.

Il “fiore” del quinto verso si materializza inizialmente come “rosa” nella mia mente, mantenendo il genere e il numero di sillabe del verso. Ad ogni modo, mi aggiunge “fresia”, molto prossima alla struttura melodica di *flor*; sebbene il fiore divino per antonomasia sarebbe il danto (Διὸς ἄνθος, il fiore di Zeus, il fiore di Dio). Tra le cariofillacee, la saponaria – *orientalis* – si presenta come fiore divino d’oriente... Perso in un’enciclopedia letteralmente floreale, la testardaggine mi porta a continuare a cercare un fiore divino orientale che possa produrre due sillabe... Nulla. Penso ad una raccolta dell’autrice... Lyrio... giglio? Il giglio è un fiore che ha un carica simbolica troppo forte nella cultura italiana (si pensi, ad esempio, al giglio fiorentino).. Mi arrendo a “fresia” che entra con coerenza nei giardini d’oriente, mantenendo una delicata esotizzazione.

A partire dal sesto verso, tale fiore *brota*, sboccia e germoglia; “nascere” conserva un immaginario simile riuscendo però a ridurre il numero di sillabe rispetto alle prime alternative immediate. Al fine di far “sbocciare” la fresia, penso a una

piccola modulazione da applicare all'aggettivo "compiacente"... "Gentile" ne ridurrebbe le sillabe, ma scarto questa ipotesi.

Come rendere la rima (vv. 5-8) della promessa di un fiore con la luce della vita? È questo il dubbio amletico che mi attanaglia fino all'ottavo verso; i *primeiros tempos* vengono condensati nelle "origini", mentre la rima *vida/prometida* scorre tra varie possibilità nella mia mente: fresia promessa, garantita, concepita... il "fiore promesso" diviene promessa in sé, una promessa esaudita, concepita, infinita. Rispetto al prototesto, applico una nominalizzazione deverbale a *prometida*, trasformando, appunto, la fresia in una materializzazione di tale patto, una promessa ormai ambita. L'aggettivo "ambita" rispetta – nella collocazione mistica – il sostantivo promessa, conferendo così la sacralità avvertita nel verso di partenza.

I versi tredicesimo e quattordicesimo si presentano intensi e ambigui al contempo: "Nenhum martyrio aquella flor descora". Il verbo *descorar* è, nella sua morfologia, piuttosto ambiguo; può indicare sia l'azione del togliere, privare di colore sia l'antonimo di *decorar*, memorizzare, imparare a memoria o, come nell'etimologia portoghese, con il cuore. La prima ambiguità, dunque, riguarda la dimensione semantica di tale verbo, mentre il secondo ne riguarda la sintassi: chi sarà il soggetto di questo verbo? In poesia, non è insolito invertire l'ordine dei sintagmi al fine di veicolare immagini d'impatto, confezionare strutture melodiche e garantire un effetto estetico più gradevole. In questo caso, il fiore non è in grado di dimenticare alcun martirio? Nessun martirio sarà in grado di scolorire il fiore? Cosa lo farebbe appassire privandolo della sua frescura mattinata? Il martirio in quanto parassita dei suoi colori e la rimembranza del martirio? Il labirinto appare senza uscita... Si è sempre costrette e costretti a fare una scelta, *desapegar*: Nella mia mente, Il fiore prende forma e custodisce ogni martirio. se ne prende cura. Non ne scorda nessuno, può permettere che vengano dimenticati, che cadano in oblio. *Nenhum martyrio aquela flor descora*. Quel fiore non si propone l'oblio, lo esclude; nessun martirio in oblio (pro)pone, il fiore nell'oblio congiura... Il fiore non è più un'entità biologica o divina, è un essere umano. Personificandolo, Il fiore si prende cura, si cura d'ogni martirio in possibile oblio... No, non lo permetterebbe; non vorrebbe fossero già in oblio. Il fiore ci trasmette serenità, tranquillità e conforto... Ci rassicura. Questa è la chiave: "D'ogni martirio in oblio il fior si cura" non può essere la risposta; niente sarà dimenticato, scordato... dunque "nessun martirio in oblio, il fiore rassicura". Pur perdendo la gradevole ambiguità del prototesto, la assicurazione verbalizzata che il

fiore ci offre viene tutelata, riuscendo anche a rispettare la rima con *frescura* nel verso finale. Usciamo finalmente dal labirinto.

Quadro 2 – Poema numero 2

ALICE (IMPRESSIONES DE LEITURA)	ALICE (IMPRESSIONI DI LETTURA)
Da rocha não golphou um jacto d'agua... Que podesse reanimar-lhe a vida prestes de Extinguir-se!... JULIO VERNE (VIAGEM AO CENTRO DA TERRA).	Dallo scoglio non scorre nemmeno uno zampillo d'acqua... che potesse rianimare la fiamma della sua vita ormai prossima all'estinzione!.. GIULIO VERNE (VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA).
Debalde oppoz Alice resistencia... Não é forte em lutar contra a desgraça, Descora. O sentimento da existencia (D'esta existencia fugitiva, escassa), Perde.. do mal a bruta violencia Cedendo; e cahe por terra- inerte massa. De seus labios ardentes, ressequidos, Já se não ouvem tremulos gemidos... A sede! a sede! pesadelo horrível! Quem pode reagir contra o seu domno? Que genio pertinaz, que animo incrivel Com valor nunca visto, sobrehumano, Resiste ao seo tormento irresistivel? -Fogo ateiado sobre o peito humano- Que calcina, aniquilla, afoga, esmaga, Si uma gotta vial lh'o não apaga? Por sobre um solo asperrimo, coberto De pedaços de lava e de granito, Correra a desditosa: alli, de certo, Ninguem lhe ouvira o derreiro grito... Que foi ella buscar nesse deserto Ermo, tão longo assim, quase infinito? Ninguem o soube ao certo: e só se disse Que um genio singular guiara Alice... Foi sem duvida o genio da tristeza Quem lhe guiou os passos duvidosos; E do abysmo fatal na profundeza Fez-lhe antever momentos venturosos! Sarcastica irrisão da natureza- Que se nutre de prantos amargosos, Esse genio fatal tocou-lhe a fronte, E nas trevas lhe abrio-novo horisonte. E a desgraçada foi; seguio errante... Longe do céu, da luz, do mar, das flores, Caminha oscilla... cahe; prosegue ovante; Quebra a mudez de longos corredores, Que não recebem luz do sol brilhante, Mas o clarão de electricos fulgores... -Lá bem no fundo, ó crença mal segura!	Invano oppone Alice resistenza... Non è forte contro la disgrazia, Pallida. Il sentimento dell'esistenza (di questa esistenza, fugitiva, scarsa), Perde.. del male la bruta violenza Cedendo; e cade a terra - inerte massa. Delle sue labbra rinsecchite, ardenti, non si senton più tremuli lamenti... La sete! la sete! Incubo orribile! Chi può reagire contro il suo domino? Che genio tenace, che animo incredibile dal mai visto valore, sovraumano, Non cede al suo tormento irresistibile? Fiamma che - rattivata sul petto umano- polverizza, atrofizza, s'opprime, reprime, se una goccia di fiele non la sopprime? Sopra un suolo asperrimo, coperto da frammenti di lava e di granito, correva la sciagurata: lì, di certo, nessuno avea sentito l'estremo grido... Cosa andò a cercare in tal deserto Ermo, tanto vasto da sembrare infinito? Nessuno ne fu certo: si diceva solo che un genio singolare guidava Alice... Fu senza dubbio la tristezza geniale Che le guidò i passi dubbiosi; E nelle profondità dell'abisso fatale Le preannunciò momenti gioiosi! Sarcastica derisione naturale. che si nutre di pianti penosi, tal genio esiziale le toccò la fronte, E tra le ombre le aprì un nuovo orizzonte. E la disgraziata lo seguiva errante... Lontana da cielo, luce, mari e alberi, Cammina, oscilla... cade; prosegue ovante; Rompe il silenzio di anditi e polveri, che non ricevono luce del sole brillante, ma il chiarore di elettriche fólgori... -Lì in fondo, o credenza malsicura!

Julga acenar-lhe em risos a ventura!... Visão bella, mas perfida solemne! Promessa vã do fado, a motejar! Na fonte de ventura, alva, perenne, Não póde a triste os lábios orvalhar... Sonhou com flores, mas tufão infrene As boninas rompeo-lhe, ao despertar! - E" assim que depois de longo espaço, Cahe Alice, de sêde e de cansaço!... Talvez bem perto della uma torrente Faça jorrar as aguas abundantes... Uns murmurios que soam vagamente São aos d"agua que corre semelhantes... Mas não podem matar-lhe a sêde ardente Que lhe esbrazeia os labios dilirantes... -Uma fatal, granítica barreira Veda-lhe a fonte que sorri fagueira! Junho 79.	Giudica accennarle in sorriso la ventura!.. Visione bella, ma perfida solenne! Promessa vana del fato, a beffare! Alla fonte della ventura, pura, perenne Non può l'infelice le labbra umettare... Sognava i fiori, ma il tifone sfrenato Distrusse le margherite, la fece destare! - È così che in tal inospitale ambiente, cade Alice assettata e inerte!... Forse vicino a lei un torrente Farà scorrere acque abbondanti? Dei mormorii che echeggiano vagamente Son all'acqua che scorre somiglianti.. Ma non possono placarle la sete ardente che arroventa le sue labbra deliranti... -Una granitica barriera fatale le ostruisce la fonte, che sorride cordiale! Giugno 79.
--	--

Fonte: Leite (1888, p. 38).

Nel caso di ogni componimento poetico, come avrete già notato nel caso precedente, i primi paragrafi successivi alla proposta traduttiva saranno dedicati a una analisi sintetica della struttura del prototesto: in questo caso, ci troviamo dinanzi a sette ottave, composte da – appunto – otto versi endecasillabi; i primi sei a rima alternata, mentre gli ultimi due a rima baciata. La forma complessiva ricorda l'epica cavalleresca, come se ne fosse un estratto, e Ariosto, ma in modo speculare, rovesciato e antinomico: qui non c'è alcuna espressione di eroismo, vi è solo una profonda disfatta, una caduta che ci rende impotenti, un'umanità persa e smarrita. Procediamo, dunque, a esprimere il nostro raziocinio traduttologico tramite il già citato flusso di coscienza, ma con un elemento guida in più: come qui, ogni qual volta ci depareremo dinanzi a produzioni piuttosto estese, dividerò le sezioni di commento in base al genere testuale considerato (strofe, paragrafi, righe, ecc...) al fine di essere più didascalicamente efficaci.

Prima strofa

In primo luogo, la citazione a Giulio Verne in apertura ai versi si palesa misteriosa e emblematica poiché cercare la fonte tende a produrre zero risultati. Nell'opera "Viaggio al centro della Terra" dell'autore, non vi è traccia di questa citazione; ciò ci può portare a pensare che sia opera del genio creativo di ACL, la quale – presumibilmente, al fine di ottenere un effetto di maggiore autorità – avrà deciso di attribuirne l'autorialità a Giulio Verne. Ad ogni modo, in questo caso, decido

di adoperare – ai fini di una maggiore inclusione – una piccola manipolazione nei confronti del pronome indiretto *Lhe* portoghese: nel metatesto, preferisco proporre un aggettivo possessivo di terza persona singolare, che – in italiano non trasmette il genere di chi possiede, solo del posseduto – mi permette di evitare di chiudere l'interpretazione con un pronome di genere maschile marcato universalizzante “gli”. Da *reanimar-lhe a vida* a Rianimare la sua vita, l'effetto appare più inclusivo e piacevole. Infine, per quanto riguarda questa strofa, con la finalità di rispettare la rima tra i versi settimo e ottavo, ho deciso di usare le terminazioni di “ardenti” e “lamenti” per confezionare una rima prevista nel testo di partenza tra *gemidos* e *ressequidos*, adoperando una piccola manipolazione nell'ordine di comparsa dei participi passati nel settimo verso.

Seconda strofa

A *domno* associo il latinizzante e arcaico “domino”, che – a differenza di “signore” ci offre l'opportunità di preservare l'armonia nasale del protoverso.

Pertinaz nella resa dei versi, e con l'aggiunta di una sillaba nella relazione tra *incrível* / “incredibile”, mi porta a cogitare opzioni più sintetiche a causa del metro; compenso l'aggiunta di una sillaba in “incredibile” con una sua corrispettiva perdita in “tenace”.

Resiste ao seo tormento irresistível, sebbene probabilmente intenzionale, può risultare particolarmente cacofonico e sgradevole a un orecchio italofono; decido così di pensare a delle alternative, e la negazione di un antonimo di “resistere” mi pare soluzione gradita: “Non cede al suo tormento irresistibile”.

Gli ultimi versi di questa strofa mi trasportano in una dimensione di sinonimie agonizzanti, tutto ciò a causa della rima *apaga/esmaga* e delle sue armonie con i verbi che costituiscono i versi. La fiamma viva può spegnersi anche se solo una goccia di fiele le viene in contatto. La fiamma si estingue, soffoca se non respira. *Apagar* mi è sempre sembrato un verbo complesso... Ho la tendenza ad usarlo come se fosse un prestito in italiano alle volte. Cosa fare? *Apagar* è spegnere, cancellare, estinguere, smorzare, eliminare, sopprimere, annullare... *Apagar* mi intimidisce. *Esmagar* schiaccia, pesta e opprime; è spiacevole, seccante, ma non mi intimorisce. *Esmagar* potrà anche sopraffarci, deformarci, di sovente umiliarci, ma non ci annichilisce. Soffoca, reprime, ma non annienta. Comunque sia, qui non c'è aria; si affoga e si soffoca come se fossimo una fiammella tormentata da uno stillicidio inevitabile. Affogare e soffocare? *Calcinar* e *aniquilar* si presentano come

dei tamburi... Reprimere e opprimere saranno all'altezza? *Afoga, esmaga, apaga...* una triade letale. Il trittico tra opprime, reprime e sopprime mi causa disagio. Torno al ritmo, *calcina/aniquila*? Reprime/opprime? *Calcinare* significa ridurre a calce, pietra... Polverizzare? Polvere e agonia. Visualizzo "polverizza" e "agonizza" che, pur facendoci perdere la componente di annientamento dei verbi impiegati da Alcina, preservano un'idea di dolore intenso. La fiamma non respira però, non si nutre, è privata di alimento... Atrofizza, senza nutrimento:

Fiamma – attizzata sul petto umano –
che si polverizza, atrofizza, opprime, reprime,
se una goccia di fiele non la sopprime?

"Attizzata" ormai stride nella composizione a causa dei verbi che seguono e prediligo "ravvivata"; inoltre, decido di anticipare – rispetto ai versi di partenza – il pronome relativo "che" posponendolo immediatamente dopo "fiamma", riuscendo così a tutelare il metro della strofa. Mi distanzio dalle fiamme e proseguo.

Terza strofa

Relativamente a questa strofa, potrete trovare brevi e poche considerazioni, necessarie ad una chiara comprensione del mio processo traduttorio. *Pedaço* ha traduce prediletto in italiano, "pezzo"; ad ogni modo, adoperandolo, il verso sarebbe in deficienza metrica, così privilegio "frammento", sostantivo che lega armonicamente con il participio "coperto" che segue.

Correra, e i vari Pretéritos Mais-Que-Perfeitos sintetici, ci presentano una sfida interessante che ci costringe a stabilire una priorità: morfologia o metrica? In traduzione poetica, come potrete immaginare, ho la propensione a prediligere la dimensione ritmica del componimento, anche a discapito di una certa fedeltà morfologica. Infatti, il tempo verbale italiano più prossimo al citato Pretérito Mais-Que-Perfeito sarebbe il trapassato prossimo, un tempo composto e analitico estremamente dispendioso quando si tratta di aderire a un computo del metro piuttosto rigido. Di conseguenza, in questo caso specifico e in altri molto simili, al trapassato prossimo sintetico portoghese accosto l'uso asimmetrico dell'imperfetto a causa della sua formazione morfologica monolettica affine, la quale mi permette di fare economia metrica, preservando la dimensione armonica dei versi. Notate come *correra* e "correva" sono più duttili e metricamente corrispondenti rispetto a "aveva

corso". Ad ogni modo, in altri, può venire all'uopo anche il futuro indicativo semplice per via degli stessi vantaggi di formazione morfologica sintetica:

Correra a desditosa: alli, de certo,
Ninguem lhe ouvira o derreiro grido...

correva la sciagurata: lì, di certo,
nessuno ne sentirà l'estremo grido...

Questa strategia non è una regola, e la resa armonica del metatesto poetico ha per me la priorità assoluta; difatti, per la resa di questo secondo PMQP (*ouvira*) ho deciso di impiegare il trapassato prossimo "avea sentito" con l'elisione della consonante fricativa labiodentale sonora /v/ nel verbo ausiliare e una velleità di sua sineresi incorretta.

Infine, per quanto riguarda questa strofa, vorrei chiarire le scelte relative a due aggettivi: *desditoso* e *derreiro*. In relazione al primo, tra varie valide alternative come "infelice", "sfortunata", "sventurata", "sciagurata", ho prediletto "sciagurato" in quanto – differentemente dalle altre opzioni – ritengo possa trasmettere efficacemente l'idea che Alice sia caduta in disgrazia, in rovina, ingannata da un fato beffardo; le altre opzioni si rifanno più a una mera mancanza di fortuna, che – sebbene coerente – mi pare essere insufficiente ai fini di tessere l'immagine evocata nei versi. Per quanto concerne *derreiro/derradeiro*²¹, come il dizionario Caldas Aulete informa, è un aggettivo che indica la condizione di chi è ultimo in modo quasi estremo; questa idea di esasperazione è stata preservata optando per l'impiego appunto di "estremo", epiteto che accompagna l'urlo della protagonista dei versi. L'ultimo grido di Alice è un grido estremo, lei è sola, sopraffatta da angustie e timori, abbandonata in un vasto deserto.

Quarta strofa

In questi versi, le rime ABABAB dei primi sei ci presentano ostacoli di non facile gestione; il primo si palesa nella forma degli aggettivi *duvidosos*, *venturosos* e *amargosos*. Le terminazioni di questi epiteti sono simmetrici e condivisi nella coppia linguistica di nostro interesse, ma – nel caso di *amargosos* – la cosa non è affatto vera. Bisogna trascendere nel metatesto: i piante sono amari, sono fonte di pena. Questo sostantivo, una volta aggettivato, impiega lo stesso tipo di suffisso aggettivale di cui abbiamo bisogno portandoci a "piante penosi". Passi dubbiosi, momenti gioiosi,

²¹ "[...] [F.: Do lat. vulg. **der(r)etrariu* s, 'extremo'.]" (Aulete, 2024a).

pianti penosi... I momenti gioiosi non sono previsti, sono visti prima, ovvero annunciati, pre-annunciati... Lo saranno davvero per la nostra Alice?

Risolta la B, non ci resta che affrontare la A dello schema metrico, il trittico *tristeza, profundeza, natureza*. In questa occasione, i vari elementi che reggono la rima sono asimmetrici sul piano morfologico. Sarà necessario agire su quest'ultimo per generare un suffisso più versatile e malleabile; adoperando una trasposizione – una aggettivazione denominale specificatamente –, otteniamo “naturale”. Il richiamo verso l'abisso fatale nel terzo verso della strofa è immediato. *E do abysmo fatal na profundeza / Sarcastica irrisão da natureza*. In traduzione, un'inversione dei sintagmi in questo verso – lasciando l'aggettivo in posizione finale mi darà modo di salvaguardare la rima: E nelle profondità dell'abisso fatale / Sarcastica derisione naturale. La perdita del gioco di fricative alveolari sonore /z/ è necessaria, il risultato appare temporaneamente piacevole e, in loro luogo, troviamo delle gradevoli consonanti liquide.

Il nostro tormento adesso prende la forma del primo verso: *Foi sem duvida o genio da tristeza*. Questa volta, il processo di pensiero si è allontanato molto dal rasoio di Occam, procedendo dalle soluzioni più complesse per poi giungere a quella più semplice e immediata. “Fu senza dubbio il genio della tristezza”. Avevamo già scartato questa terminazione in favore delle consonanti liquide; perché non pensare immediatamente a “tristezza geniale”, intendendo con “geniale” qualcosa che si riferisce al genio, appunto. Consapevolmente e inconsapevolmente, quando traduco, tendo a evitare ripetizioni qualora possibile, a meno che queste non siano essenziali o inevitabili. Il *genio* del settimo verso della strofa mi avrà portato a escludere questa formazione aggettivale senza rendermene conto. Infatti, mi ritrovo a cercare l'etimologia della parola “genio” e comprenderne la dimensione storicamente pagana, cattolica e civile. In qualche modo, considero una modulazione di “genio” in un'accezione cattolica, e mi ritrovo a cogitare l'impiego di “infernale” o “celestiale” in sua vece. Tristezza celestiale... Tristezza infernale, una tristezza talmente profonda da provenire dagli inferi? Scarto questa ipotesi. Un genio, uno spirito della tristezza... tristezza spirituale? Mi sembra piuttosto banale.

Torno al paganesimo: Ai tempi delle culture preromane, i geni sono spiriti, buoni o cattivi, che governano il destino degli esseri umani per tutta la loro vita; tendenzialmente, sono entità benefiche che proteggono intere comunità e vengono chiamate – in virtù di ciò – divinità tutelari (Treccani, 2025). “Fu senza dubbio la triste

divinità tutelare"... Si spezza il metro. "Fu senza dubbio la triste dea tutelare". Mentre mi soffermo su questa ipotesi – la quale ha richiesto diverse ricerche dispendiose – mi rendo conto della mia tendenza fallace: tutto ciò per evitare la ripetizione di "geniale"? Dopo un breve monologo interiore, decido di accogliere nel testo d'arrivo "geniale" nella sua accezione più letterale (che si riferisce al Genio come divinità): "Fu senza dubbio la tristezza geniale".

Rimanendo fedeli al tema della ripetizione possibilmente cacofonica, giungiamo al settimo verso della strofa dove incorriamo in un altro "genio fatale". Malgrado la consapevolezza di cui sopra, questa volta accetto il mio lo traduttore-coautore e provo a soddisfarne le esigenze: il desiderio di evitare ridondanze e ripetizioni è indomabile. Un genio fatale... Un genio relativo al fato? Del fato? Si tratterà di un fato predestinato, funesto e letale? Mi avvicino a "esiziale", il cui fato è nefando e rovinoso, ma la cui dimensione ritmica è prossima a "fatale". Placato il mio lo poetico, confeziono la strofa e seguo Alice in quella seguente.

Quinta strofa

Alcuni elementi qui possono essere di nostro interesse: "Longe do céu, da luz, do mar, das flores,". Usando la locuzione prepositiva "Lontano da" accompagnata dagli articoli dei vari sostantivi a cui si riferisce, otterremo un risultato antieconomico. "Lontana dal cielo, dalla luce, dal mare, dai fiori". Diversamente dall'italiano, sia al singolare che al plurale, le preposizioni articolate determinative portoghesi sono estremamente sintetiche, mostrandosi sempre monosillabiche (es. de, do, da, dos, das). Lo stesso, appunto, non si può dire della lingua italiana in cui non solo la variazione di numero comporta un aumento sillabico (dal>dai), ma anche quella di genere (dal>dalla). In questo caso, considero i sostantivi che seguono la preposizione "da" come un coacervo inseparabile evitando l'uso degli articoli; ciò mi porta al risultato proposto.

Altra questione traduttologicamente interessante è il tritico di rime tra *flores*, *corredores*, *fulgores*; fiori e corridoi vorticano, l'assenza della liquida nell'ultimo elemento mi infastidisce, sembrandomi una mera assonanza qualcosa di insoddisfacente. *Quebra a mudez de longos corredores*. E se fossero i silenzi a essere lunghi e non lo spazio in cui si propagano? Alice rompe il silenzio di lunghe ore... Dovrei cambiare il numero nell'enumerazione di sostantivi che termina in *flores* al fine di garantire la rima. Ipotesi interessante, ma preferisco considerare altre possibilità. Un sinonimo arcaizzante di corridoio è "andito" (antro), parola che –

singularmente – è anagrammabile in “dianto”, tipo di fiore già incontrato tra queste righe. Lontana da danti / rompe il silenzio di lunghi anditi. Non mi convince. Qualcosa mi sfugge. E se i corridoi, modulati a favore del metro, diventassero scale? Queste potrebbero consegnare una rima - ridimensionata in assonanza – con il sostantivo “mare” presente nell’enumerazione nel secondo verso della strofa. Lontana dal mare / Rompe il silenzio di lunghe scale. Corridoi, anditi o scale? L’immagine del grande sforzo fisico a cui è sottoposta Alice rimane inalterata. Un ultimo tentativo: lunghi e bui corridoi. Penso subito alla polvere, l’aria è rarefatta. Polveri e fiori... Cielo, luce, mare, fiori. Quattro elementi, i fiori rappresentano la terra. Terra. Terra e folgori... Alberi? Una semplice modulazione di “fiori”? Lontana da cielo, luce, mari e alberi / Rompe il silenzio di corridoi e polveri. Non ci siamo ancora. Ho bisogno di corridoi più arcaici. Alberi. Anditi e polveri. Folgori. Il risultato mi soddisfa, ma l’assonanza del mare mi rimbomba in testa. Adesso è il momento della *crença* traballante.

Strofe sesta e settima

La sesta strofa ci presenta nei primi quattro versi la rima *motejar / orvalhar*, per quanto un equivalente di *motejar* sussista in un uso desueto dell’italiano letterario, tale verbo “motteggiare” – se impiegato – potrebbe risultarci svantaggioso alla preservazione del metro. Mi sovviene immediatamente “beffare”, verbo che conserva intenzioni del suo sinonimo. *Orvalhar* – ovvero irrorare, bagnare, ricoprire di rugiada – farà spesso la sua comparsa in vari componimenti poetici: in questo caso, impiegandone il participio in funzione aggettivale, ho scelto di adoperare “umettare” per via del suo referente, labbra. Labbra ricoperte di rugiada, irrorate, bagnate, umide e inumidite... Tutte alternative possibili le quali, però, riducono diafasicamente i versi; “umettare”, invece, mi offre il vantaggio di avvicinarmi quasi sincronicamente al momento linguistico di produzione dei versi e, così facendo, ne conservo la dimensione linguisticamente arcaica. “Umettar(si) le labbra”, inoltre, rispetta la collocazione di una forma cristallizzata e letteraria; transitivamente, veniva impiegato per riferirsi all’atto di inumidire, appunto, le labbra di persone bisognose e malate; ciò costituisce un elemento in più a sostegno della scelta proposta nel testo di arrivo.

Sonhou com flores, mas tufão infrene / As boninas rompeo-lhe, ao despertar!

Un tifone inarrestabile che attraversa un campo di margherite. Cosa ne sarà di loro? Le rovinerà, spezzerà, romperà, distruggerà... Quest’immagine evoca un contrasto

tra elementi di magnitudo molto differenti, una forza della natura e una fragile margherita. L'annientamento del fiore è inevitabile, e il verbo da utilizzare deve essere in grado di trasmettere la portata violenta di tale evento. La parola "distruzione" possiede un'aura di inclemenza e brutalità perfettamente capace di trasferire l'ineffabile e impietosa veemenza dello scontro di forze sbilanciate e squilibrate richiamato nei versi.

"Le distrusse le margherite, al risveglio". Quando *despertar* regge una rima solitamente uso "destare" in virtù di coniugazioni e sillabe simmetriche. Non è il verbo ad esserci di ostacolo questa volta... *Lhe*. È il pronome indiretto di terza persona singolare del testo fonte. In italiano, il "le" anteposto al verbo potrebbe voler indicare un utilizzo enfatico del pronome diretto che precede il suo referente, ovvero le margherite. Il complemento di termine "a lei" si perde in questa ambiguità. Bisogna fare una scelta: preserviamo un'ambiguità inedita nel testo di partenza o ne cancelliamo le tracce? Mentre ci rifletto, torno *ao despertar*.

In portoghese, le strutture introdotte dalla preposizioni *a* seguite da verbi all'infinito introducono frasi subordinate temporali implicite e trasmettono contemporaneità o posteriorità rispetto agli eventi descritti in una frase principale, esercitando le funzioni espresse rispettivamente da congiunzioni come "mentre" o "quando". Tutelare la rima e, al contempo, questo aspetto presente nei versi della lingua di partenza mi sembra qualcosa di irraggiungibile. Sono in trance. Dopo una breve riflessione paralizzante, mi arrendo all'ipotesi di fare uso della funzione causativa del verbo transitivo "fare", il quale – però – necessita di un soggetto e di un suo oggetto diretto. Con una diatesi neutra, *despertar* esprime l'azione dello svegliarsi; un uso causativo di "fare" richiede un soggetto. La forza della natura? Valuto l'idea di rendere il tifone responsabile sia della distruzione di poc'anzi sia del risveglio di Alice: "Le distrusse le margherite, la face destare". Il tifone svegliò Alice e le (a lei) distrusse le margherite. Questa prima versione può sembrare soddisfacente, ma l'ambiguità è ancora presente, cosa fare? La ripetizione di "le", sebbene con funzioni grammaticali differenti – rispettivamente, pronome indiretto di terza persona singolare femminile e articolo determinativo plurale femminile –, mi turba, suona

stridente e non semplicemente enfatica. Decido di allontanare il *gain* bassnettiano²² perlomeno in questi versi.

Ultimo elemento di potenzialmente interessante giudizio traduttologico della strofa lo si potrà trovare ai versi settimo e ottavo: la rima *espaço*²³ e *cansaço*. Ho già avuto conflitti con la parola “spazio” in passato... Data le necessità, penso subito a un’alternativa che possieda terminazioni più eufoniche e tipiche anche in elementi aggettivali; questa volta, e senza grande sforzo, penso immediatamente a “ambiente”. Un aggettivo stanco o qualsiasi participio presente con diatesi neutra potranno essermi di aiuto... Sete evidente. Fame sfinente. Mi soffermo nuovamente su *Cahe Alice*. Alice cade... sfiancata, estenuata, esausta. Il suo corpo ormai è rigido, immobile... Inerte! Allontano i bizzarri participi presenti dalla mente, aggettivizzo gli status che esprimono le mancanze – di acqua e riposo – sentite da Alice e mi precipito a comporre il metatesto: È così che in tal inospitale ambiente, / cade Alice assettata e inerte.

Concludiamo l’analisi di questo poema introducendo una breve riflessione sulla settima strofa e, specificatamente, sulla rima *fagueira* / *barreira*. Dopo una rapida occhiata, ho subito l’intuizione barriera / sincera: Una fatale granitica barriera / le ostruisce la fonte, che sorride sincera. Giudico aspramente questa opzione poiché la reputo piuttosto tediosa e banale. Il prossimo passo da provare non si fa attendere: invertire l’ordine dei sintagmi. Utilizzare “fatale” a fine verso può rivelare di essere una scelta strategica; la presenza sovrabbondante di epiteti in lingua italiana che presentino la terminazione -ale non è da sottovalutare. Torniamo al protesta e teniamo a mente queste considerazioni. La fonte evocata nel verso dall’autrice è *fagueira*, calma, serena, gradevole, amena, affabile, dolce. Sono tutti aggettivi che ci trasmettono pace e armonia, ci infondono d’amore e affetto, come se ci riscaldassero il cuore. Cuore. Sentiti dal cuore. Cordiale. La fonte le è cordiale. Inverto subito l’ordine dei sintagmi posizionando “fatale” a fine settimo verso; una volta ostruita la fonte, questa sorriderà cordiale ad Alice: Una granitica barriera fatale / le ostruisce la fonte, che sorride cordiale! Il metatesto poetico è completamente confezionato, me ne separo, lasciando Alice e le sue terre folli alle spalle.

²² Bassnett (1990) vede *loss and gain*, perdite e acquisizioni, come parte naturale ed inevitabile del processo creativo traduttivo; per l’autrice, la traduzione non è un mero trasferimento di contenuti da una lingua all’altra, ma un’interazione dinamica dove i significati sono costantemente rinegoziati.

²³ In questi versi, *longo espaço* indica probabilmente uno spazio di tempo e non un luogo fisico.

Quadro 3 – Poema numero 3

ANTE O CADAVER DE UMA CRIANCINHA	DINANZI AL CADAVERE D'UNA CREATURA
“-Rosa tocada do cruel granizo- Cedo finou-se e no infantil sorriso Passou do berço p’ra brincar no céu!-“ C. DE ABREU	“-Rosa toccata dalla crudele grandinata- Presto si consuma e nell’infantil risata Dalla culla è andata a giocare in cielo!-”²⁴ C. DE ABREU
Quanto invejo, Maria, a tua sorte! Como é doce o aspecto da morte No teu puro semblante a reflectir! Anjo! Voaste aos paramos sidereos, Sem do mundo nos charcos deleterios A brancura da veste polluir!.. Oh! ditosa menina! Bella e pura, Candido lyrio de nevad’alvura, Entre os goivos da morte a repousar! Repousa, eternamente adormecida! As illusões d’esta enganosa vida Não poderão teu somno despertar! Ja que ainda em botão- flôr d’alvorada- Foste abrir a corolla perfumada Entre as flores celestes lá do Empyrio; Tú, que pisas da gloria o solo augusto, Maria! ora por mim.. que arrasto à custo Ao meo calvário o lenho do martyrio! Bem vês... o teu pallor não me horrorisa! Eu sinto que a minh’alma sympathisa Co’a mortal rigidez dos membros teos! Oh! quem me dera, cândida avesinha, Que presa às tuas azas-fosse asinha Minh’alma esvoaçar aos pés de Deos. 1879.	Quanto invidia, Maria, la tua sorte! Com’è dolce l’aspetto della morte Che sul tuo volto candido traspare! Angelo! Voli verso siderei parami, dove il mondo dei deleteri pantani la veste non potrà più sporcare!.. Oh! vivace fanciulla dal pueril candore! Casto giglio di niveo biancore, tra le viole della morte ami riposare Riposa, eternamente assopita! Le illusioni di questa mendace vita Non potranno il tuo sonno destare! Benché ancora in gemma - fior d’albore- Apri la corolla dal lieto odore fra i fiori celesti dell’Empirio; Tu, che pesti della gloria la terra imponente, Maria! Ora per me... che trascino impotente Al mio calvario il legno del martirio! Ben vedi... il tuo pallore non mi terrorizza! Sento che la mia anima simpatizza Con le tue membra e il tuo mortal rigor Oh! Come vorrebbe, bella cincia, legata alle tue ali come quercia, l’anima mia svolazzar ai piè del Creator. 1879.

Fonte: Leite (1888, p. 40).

In questo caso, ci troviamo dinanzi a quattro sestine composte da versi endecasillabi il cui schema metrico ci presenta i primi due versi di ogni strofa in rima baciata e gli ultimi in rima incrociata (AABCCB); pare essere quasi una variazione della rima dantesca con aggiunta di rime bacciate di apertura. La citazione che fa da sipario di Casimiro de Abreu che fa da sipario ai versi presenta la rima *granizo/sorriso* per la quale ho deciso di rendere passivante la preposizione articolata *do* nel metatesto per poi adoperare una modulazione, trasformando *sorriso* in “risata”; ciò ci porta ad elevare l’intensità semantica del referente riuscendo, però, a rispettare la rima.

²⁴ NdT: Traduzione propria.

Prima strofa

Per quanto concerne la prima strofa, la prima riflessione riguarda *semblante*; per quanto nella lingua d'arrivo la parola più prossima al testo di partenza sia “sembianza”, preferisco accogliere il suo significato figurato di “viso”, specialmente al fine di rispettare la collocazione, che mi suggerisce un qualcosa che traspare sul viso. “Voaste” viene ridotto in “voli”, optando per il presente indicativo per via di una economia sillabica. La maggiore difficoltà, come spesso accade in traduzione poetica, riguarderà le rime in questo caso. *Reflectir, sidéreos, deletérios, polluir*. Seppur presenti in lingua italiana, “sidereo” e deleterio – in flessione plurale – mi suonano alquanto sgradevoli e incolori: parami siderei / pantani deleteri. Cogito l'idea di, ancora una volta, invertire l'ordine dei sintagmi facendo sì che la rima non sia più resa da loro in posizione finale, preferendo garantire l'assonanza nasale della rima imperfetta tra “pantani” e “parami”. Inoltre, il *sem* privativo mi turba: utilizzando, sarei costretto all'impiego del modo congiuntivo, cosa che causerebbe eccessi nel metro. Cogito di sostituirlo con il pronome relativo di luogo “dove”. Primo turbamento affrontato. Per ragioni simili, sacrifico *brancura* – la preposizione articolata che seguirebbe, in italiano, amplierebbe il verso – riuscendo a rispettare le 10 sillabe del prototesto con l'impiego dell'avverbio “più” seguito da un verbo coniugato all'indicativo futuro semplice. Il risultato proposto mi risulta armonico: Che sul tuo volto candido traspare! / Angelo! Voli verso siderei parami, / dove il mondo dei deleteri pantani / la veste non potrà più sporcare!..

Seconda strofa

Procediamo con la seconda strofa, dove la rima tra *pura* e *alvura* ci presenta non poche questioni. In un primo momento, penso a una trasposizione di “pura” in sostantivo, ma modulando – al fine di evitare “purezza”. Purezza, sebbene mi aggradi, non mi aiuterebbe a confezionare la rima, mentre il biancore di *alvura* mi porta subito a “candore”. Questa è la modulazione di cui ho bisogno. Per poter impiegare “candore”, dovrò rispettare la collocazione che richiede l'uso di un aggettivo e immediatamente penso di farlo tramite l'utilizzo di una locuzione preposizionale che renda il complemento di qualità retto da “da”. Parliamo di una fanciulla... l'aggettivo pueril mi sembra idoneo e coerente con l'immagine dei versi. Fanciulla dal pueril candore.

Al terzo verso, troviamo una perifrasi verbale che include l'impegno del preposizione *a* seguita dal verbo all'*infinitivo*; perifrasi non incomune in portoghese; a

mio avviso, in questo caso, si sottintende un verbo *estar* suggerendo che l'azione espressa si sta svolgendo nel momento in cui si parla, un'azione da una durata relativamente estesa. Sinteticamente, potrei utilizzare un presente indicativo nella lingua d'arrivo, ma necessiterei di una terminazione all'infinito... d'altronde, *repousar* produce una rima con *despertar*. Sebbene non sempre possibile, l'obiettivo di costruire rime che rientrino nel metro del testo di partenza è priorità costante; in tal caso, mi approprio con delicatezza del testo decidendo di usare il verbo "amare". "Tra le viole della morte riposi" diviene "Tra le viole della morte ami riposare". Il verbo – che presenta solo due sillabe al presente indicativo di seconda persona singolare – regge l'infinito imprescindibile senza stravolgere eccessivamente l'immagine voluta possibilmente dall'autrice, sebbene nella proposta venga lasciata una piccola traccia di chi traduce.

Giungiamo ai versi terzultimo e penultimo: *adormecida* e *vida*. Indubbiamente, *adormecida* e addormentata – sul piano metrico – non ci pongono problemi, ma la rima con *vida* che segue ci richiede uno slancio creativo; dopo aver tradotto una quantità considerevole di poesie, si instaura dentro di me una seconda natura, una memoria emotiva di traduzione oserei dire. Questa rima mi riporta immediatamente a rime simili introdotte dal citato participio passato portoghese... Come se fosse un istinto, ricordo che – per redimere versi simili – mi sono affidato all'ipponimo "assopito"... Volgo in favore di una vita assopita. No, la vita in realtà non lo è, è *enganosa*. È qui che mi rendo conto della presenza di una rima interna tra *ditosa menina* e *enganosa vida*, appunto.

Cosa fare? Beata fanciulla... se beata, non riuscirà a consegnare la rima interna... Una vita ingannevole, ingannatrice, illusoria, mendace. Una fanciulla audace illusa da una vita mendace? Possibile. Fanciulla spensierata dalla vita dannata, scellerata. Ancora no. Non ancora avvelenata dalle menzogne della vita, una fanciulla mantiene integro il suo candore e intatte le sue leggerezza e vivacità. Vivace. La vita mendace non desterà la vivace fanciulla. Ne sono lieto.

Terza strofa

I primi due versi ci presentano la rima *alvorada* e *perfumada*; rimettiamoci agli albori e riduciamo i profumi a meri odori. La rima è proprio qui. Gli odori vanno qualificati, e la letizia arriva in soccorso: fior d'albore / dal lieto odore. I versi che seguono si rivelano più ostili rispetto ai precedenti: "Empireo" sarebbe ideale per rendere *Empyrio*, ma non mi consentirebbe di tutelare la rima con *martyrio* dell'ultimo

verso; accolgo la variante arcaica “Empirio” e procedo. *Augusto / custo*... Augusto e costo... vocali toniche differenti... Una rima imperfetta retta da una consonanza? Tra l'altro, *custo* si appoggia a *arrastar*, meglio cercare altre opzioni. “Trascinare a fatica” sarebbe più appropriato e mi porterebbe a dover cercare una rima tramite un aggettivo in flessione femminile singolare che invochi l'idea gloriosa suggerita da *augusto*. Usando “terra”, iperonimo di suolo, e rispettando la concordanza, potrebbe essere attuabile. Tu che (cal)pesti la terra della gloria amica... insoddisfacente e piuttosto banale, se non infantile. Mi trascino stanca nella terra del monarca, l'imperatore Augusto dell'antica Roma. Suona piuttosto stucchevole, sebbene la rima imperfetta per assonanza allitterata e l'origine di una quasi paronomasia involontaria non mi dispiacciano.

Ripenso a un passato in cui studiavo istituzioni di diritto romano... Cesare, Imperatore, Sovrano. Non mi suggeriscono nulla. Torno ai versi un po' più lucido. Mi trascino prostrata e stremata... Che il participio passato con la desinenza in -ata possa essermi d'aiuto? Mi trascino stremata nella terra da Augusto regnata... Mi discosto da questo raziocinio, lo trovo ridondante. Decido di distanziarmi dai riferimenti alla Roma antica disposto a perderli nel metatesto. *Loss and gain*. Mi allontano nuovamente dai versi.

Al mio ritorno, realizzo di aver tralasciato un elemento fondamentale nelle mie riflessioni: *arrastar* non è riflessivo, è transitivo, e trascina il *lenho do martyrio*. Questa immagine dell'autrice si riferisce indubbiamente al calvario di Gesù che trasporta (o trascina) la croce, il legno ne è una metonimia. Un'immagine che figura un soggetto impotente... Impotente mi richiama subito – foneticamente –, e qui ci sarà una piena paronomasia, all'imponenza augusta. Siamo impotenti in delle terre imponenti:

Tu, che pesti della gloria la terra imponente,
Maria! Ora per me... che trascino impotente
Al mio calvario il legno del martirio!

Quarta strofa

Dell'intero componimento poetico, questa strofa è stata indiscutibilmente la più ostica; tale ostilità è dovuta alla rime *avesinha / asinha* e *teos / Deos*. In primo luogo, suppongo che *asinha* sia una grafia arcaica di *azinha* – supposizioni confermate da Caldas Aulete –, ovvero un albero delle fagacee, prossimo al nostro

leccio, ma anche all'elce o all'elcio²⁵. In quest'universo dendrologico, provo a cercare un qualsiasi esemplare che condivida in qualche modo la struttura fonetica di un "uccellino" e mi imbatto in pino, biancospino, carpino. Mi sento in un vicolo cieco, e l'idea di adottare "uccellino" non mi entusiasma. Inizio ad esaminare delle alternative per Dio: Altissimo, Creatore, Domineddio, Onnipotente, Padreterno, Signore. Perso e confuso, mi rifugio nel possessivo *teos*, augurandomi che questo verso possa sbloccarmi. *Rigidez* mi suggerisce qualcosa, e – sebbene il suo significato mi repella – la sua familiarità a differenza delle specie dendrologiche e i riferimenti teologici mi aggrada. Rigidezza o rigidità? Nessuna delle due, sarà rigore, in modo piuttosto beffardo, a sbloccarmi. Con rigore, si perde l'idea di un cadavere irrigidito, ma quantomeno mantengo la radice presente nel testo d'origine e posso adoperare Creatore per produrre la rima.

Un po' meno sperduto, mi riavvicino all'avesinha: e se alterassi l'ordine del volatile? Qualche ricerca zoologica mi conduce a pernice (possibilmente utile con elce/elcio ma senza garantire la rima) e piviera. Quest'ultima, usata con edera, consegnerebbe un'immagine interessante molto vicina a quella alciniana, in cui l'io poetico desidera di trasformarsi in radici o rami di una pianta, di un albero in grado di legarsi alle ali della creatura ormai deceduta e in volo verso l'aldilà. Opzione molto cervellotica e dai risultati poco armonici. In preda a un'ultima follia ornitologica, considero brevemente di adoperare balestruccio, nome comune di un specie di piccola rondine, che potrebbe risultare interessante per via della possibile rima imperfetta derivata dall'accostamento con leccio. Nulla pare essermi d'aiuto.

Leggermente affranto, procedo: *quem me dera que (eu) fosse*. È il pronome tonico di prima persona a consegnare chi esprime il *desejo* in questa locuzione esclamativa desiderativa:

Quem me dera, cândida avesinha,
Que presa às tuas azas-fosse asinha
Minh'alma esvoaçar aos pés de Deos.

Come vorrei poter essere rami legati alle tue ali, per poter volare con te fino a Dio. Questo è ciò che vedo e sento. Parafrasati, questi versi risultano fluidi, ma temo di non riuscire a consegnarne la stessa fluidità in poesia. La sintassi

²⁵ Per queste riflessioni di natura dendrologica, mi rifaccio al sapere contenuto sull'enciclopedia Treccani. Disponibile su: <https://www.treccani.it/enciclopedia/>. Accesso il: 20 lug. 2025.

risulterebbe stridente. E se fosse l'anima a desiderare? Il soggetto della volontà sarà l'anima, lei vorrebbe – fatta rami legati alle tue ali – poter volare con te, creatura, fino a Dio.

Da cosa provengono questi rami? Leccio, elcio, elce... Ho bisogno di altre informazioni, torno all'etimologia: il nome latino dell'elce è *quercus ilex*, quercia dalle foglie ellittiche! Adesso sarà necessario trovare un volatile che armonizzi con la struttura fonica del maestoso albero. Sui rami di una betulla si posa una cinciarella... Cincia!

Oh! Come vorrebbe, bella cincia,
legata alle tue ali come quercia,
la mia anima svolazzare ai piedi del Creatore.

L'ultimo verso nel metatesto risulta piuttosto esteso; alcuni troncamenti – l'anima mia, svolazzar, ai piè, Creator – e la sineresi nel possessivo mi conducono a un computo di 13 sillabe. Una volta riadattato "rigore" seguendo il calco di "Creator", sento puro sollievo: Oh! Come vorrebbe, bella cincia, / legata alle tue ali come quercia, l'anima mia svolazzar ai piè del Creator.

Quadro 4 – Poema numero 4

PRESENTIMENTO	PRESENTIMENTO
Que tens, meo coração, que soffres tanto? Que intimo pezar te dilacera? Mais uma vez, na sorte que te espera- Presentes o correr d'amargo pranto?..	Cos'hai, cuor mio, che soffri tanto? Cosa n'imo ti lacera e fende? Ancora, nella sorte che t'attende Presenti l'amaro scorrer del pianto?..
Onde se aninha esse conforto santo, Que as dores de noss'alma refrigera? Abandonou-te, acaso?.. Oh! Vida austera, Nua de luz, de flores e de encanto!	Dove si annida tal conforto santo, che le pene dell'anima nostra frena? Non è forse con te?.. Oh! Vita austera, Nuda di luce, di fiori e di incanto!
P'ra mim esconde o sol o seo fulgor; E' deusa do meo céu a escuridade, Onde só brilha a lagrima da dôr...	Da me nasconde il sole il suo fulgore; È dea del mio ciel(o) l'oscurità, dove brilla sol la lacrima del dolore...
Meu pobre coração, te persuade: Dita não tens nas illusões do amor, Nem nos teus encantos da amisade!	Mio povero cuore, una verità: non v'è gioia in illusioni d'amore, Né negli incanti tuoi d'amistà!
1878.	1878.

Fonte: Leite (1888, p. 53).

Qui Alcina ci presenta un componimento poetico di quattordici versi endecasillabi disposti in due quartine a rima incrociata (ABBA ABBA) e due terzine in

rima incatenata (CDC DCD), si tratta di un sonetto, la cui struttura – essendo piuttosto rigida – dovrà essere tutelata al fine di confezionare un testo d'arrivo che presenti la stessa forma e metrica.

Inizialmente, il primo verso mi suggerisce: Cos'hai, cuor mio, che soffri tanto? Tale soluzione, sebbene orecchiabile, presenterebbe solo nove sillabe; nella traduzione proposta, dovrò – tramite l'impiego di alcuni stratagemmi – estendere alcuni versi e ridurne altri. In tal caso, Cuor dovrà perdere l'elisione per riappropriarsi della vocale finale, e cogito di introdurre un avverbio modale arcaizzante “sì” – abbreviazione di “così” – per sottolineare la sofferenza evocata dall'autrice: Cos'hai, cuore mio, che soffri sì tanto? Utilizzo lo stesso raziocinio in tutto il poema al fine di preservare il verso endecasillabo. Nel terzo verso, riduco la locuzione avverbiale di tempo “un'altra volta” in un mero “ancora”, e nel quarto decido di adoperare un'altra semplice elisione della vocale finale di “scorrere”. Continuando, *pezar* è una parola intensa e struggente, che sia rammarico, cordoglio o dolore? Il computo di sillabe non perdona, e mi rifugio nell'etimologia e nelle sinonimie... Cruccio, variante letteraria e vagamente arcaica, mi sembra ideale per trasportarci nel sonetto.

È la rima *dilacera / espera* la fonte del mio di cruccio nella prima strofa. Aspettare non è d'aiuto, magari in attesa? In attesa e dilacera presentano sillabe toniche poco utili al nostro scopo. E se intendessimo *esperar* come un aspettarsi, un anelito? Anelare potrebbe fornirmi un'assonanza... Il soggetto dell'attesa è la sorte. Scorrono opzioni per “dilacerare” nella mia mente:

Per rispettare l'endecasillabo, del terzo verso “un'altra volta” può essere ridotto in ancora; mentre, nel quarto, adoperiamo una semplice elisione in scorrere. Criterio adoperato in tutto il sonetto. Il cruccio lacera il cuore ininterrotamente... Usando un'unità di tempo più definita che evidenzi la durata di questa agonia potrei ottenere una rima con cuore... Una pena che attanaglia il tuo cuore per ore. La resa mi pare piuttosto banale, pur preseravando la rima; non solo, otterrei una ripetizione di “cuore” imprevista nel testo d'origine. Il primo potrebbe diventare anima: Cos'hai, anima mia, che soffri tanto? Ho bisogno di distanza, e lascio questi versi in sospenso.

Seconda strofa, altra rima, altro rompicapo. Nei miei metatesti relativi a sonetti, *dores* diviene spesso “pene” al fine di mantenere il metro intatto; inoltre, in questo caso, “pene dell'anima” mi suona come una collocazione quasi naturale, di cui possiamo trovare vari esempi nella storia letteraria italiana. Ciò che segue sarà l'enigma *refrigera/austera*; è tempo di temperare le pene... Suona inconsueto, ma

non riesco a cogitare alternative plausibili per “austero”. Il conforto tempera le pene della vita austera. Le sillabe toniche non producono una rima, mantengono un’ombra di ritmo, ma non è ciò che voglio. Cos’altro può fare il conforto? Attenua le pene, le frena. Per quanto mi possa suonare bizzarro, frenare le pene di una vita austera mi conquista... Le pene dell’anima nostra frena / Oh! Vita austera! Le sillabe toniche mi soddisfano, le consonanti no; ad ogni modo, l’assonanza mi sembra molto gradevole.

Settimo verso, *abandonou-te*... ricordo di aver abbandonato dei versi, ma non è ancora il momento di tornare da loro. “Abbandonare” finge di essere una risposta valida; non lo è, l’eccesso nel metro è insidioso, e mi sento di abbandonare il verbo dell’abbandono. Lasciare? Ti ha lasciato? La vita o il conforto? O semplicemente sola? Si tratta di solitudine? “Ti senti sola, per caso?” Sentirsi soli priva di responsabilità attori e attrici dell’abbandono, così sembro uno stato neutro, fin troppo riflessivo. Chi è il soggetto di abbandonare? Troppe domande, e molte ambiguità. Il cuore ci abbandona? Che sia il conforto a farlo? “Non è più con te”. Mi sento vicino alla soluzione. Sacrificherei il tempo in favore del dubbio, forse mi sembra un traduttore molto valido in questo caso. Una volta ritoccato l’ordine dei sintagmi, ottengo: che le pene dell’anima nostra frena? / Non è forse con te?.. Oh! Vita austera. Mi pare di aver raggiunto un risultato fluido, in cui rima e metro risultano salvaguardati.

Giungiamo alle ultime due strofe, è il momento delle rime incatenate, *escuridade / amisade / persuade*. Il nucleo del problema traduttologico da risolvere qui è costituito dal verbo, poiché l’oscurità può rimare con una forma arcaica di amicizia, amistà. E se la persuasione fosse proiettata nel futuro? Oscurità, amistà, persuaderà. Non mi sento rapito da questa possibilità. Mio povero cuore... avvolto da un fitto manto di nebbia. Non c’è luce, solo oscurità. Le ombre nascondono qualcosa, celano una verità. La verità è lo strumento di cui ho bisogno. Mio povero cuore, né verità, né allegria troverai, solo illusioni d’amore, né incanti d’amistà. Troppo prosaico. Bisogna trascendere e transcreare:

Mio povero cuore, una verità:
non v’è gioia in illusioni d’amore,
Né negli incanti tuoi d’amistà!

Non è ancora finita, la mente mi sembra lucida, posso tornare al *pezar (que)* *dilacera* e consegnare questi versi alla lingua italiana. Il dolore torna a lacerare il

cuore... *Dilacera e espera*. Provo a pensare a altre coppie in rima: il dolore trafigge il cuore nella sorte che t'affligge? Ancora no. Il dolore è un fendente, ci trapassa. Il dolore fende il cuore! La coppia fende/attende mi balena immediatamente in testa. "Cos'hai, cuor mio, che soffri tanto? Che intimo cruccio ti fende?". Il pronome interrogativo impiegato deve essere lo stesso in entrambi i versi, scelgo "cosa", mi suggerisce un risultato più piacevole, ma c'è ancora qualcosa che mi suona dissonante. Cruccio non si inserisce bene in questo quadro poetico, provo a rimettere tutto all'intimo: Cosa nell'intimo ti dilacera e fende? Eccedo di tre sillabe rispetto all'endecasillabo di Alcina. E se usassi una forma arcaica in luogo di "intimo"? Cosa nell'imo ti dilacera e fende... La preposizione articolata si oppone ai nostri fini metrici. L'elisione della vocale della preposizione semplice "in" potrebbe originare risultati arcaizzanti e gradevoli... Cosa n'imo ti dilacera e fende? Devo solo rimuovere dis- dal verbo lacerare che, rimanendo pressappoco inalterato, perde solo l'idea di movimento dall'interno verso l'interno suggerita dal prefisso. Il testo poetico esce dall'oscurità, ma ripiomba immediatamente nelle ombre. Sorge un'amara consapevolezza: lo schema del sonetto è stato mutilato... In un altro momento, dovrò tornare sui miei passi.

Quadro 5 – Poema numero 5

13 DE MAIO	13 MAGGIO
No céu da minha terra, azul, formoso, Pleno de luz de mystica pureza, Mais um astro fulgura luminoso Radiante de esplendida beleza!	Nel ciel della mia terra, cesio, formoso, Pien di luce di mistica purezza, Un altr'astro folgora luminoso Radiante di splendida bellezza!
Surgio à voz da inclita Princesa Em cujo seio pulsa, generoso, O coração da patria; – a sã nobreza Do Brasil redimido e glorioso!	Sorse la voce di Sua Altezza nel cui seno pulsa, generoso, il cuore della patria; – prode saviezza del Brasile redento e glorioso!
Rasgue-se à História a pagina sangrenta: A' escravidão miserrima, odienta, Sôa afinal a derradeira hora!	Si volti la pagina di Storia insanguinata La schiavitù miserrima, odiata Giunge infine alla sua ultima ora!
Vence a causa do Bem, mas sem horrores; Ergue-se bella entre canções e flores – 13 de Maio – a redemptora aurora!	Vince la causa del Bene, giammai orrori: Si erge bella tra canzoni e fiori – 13 Maggio – la grandiosa aurora.
13 de Maio de 88.	13 Maggio 1888.

Fonte: Leite (1888, p. 63).

Alcina ci propone un sonetto dedicato all'abolizione della schiavitù del 1888, che vedrà un lungo processo graduale di provvedimenti atti a ridurre gli effetti di secoli di disumanizzazione dei soggetti schiavizzati, processo che – secondo Almeida (2019) sarebbe tutt'ora in svolgimento. Il sonetto esibisce una struttura piuttosto atipica: la prima quartina è in rima alternata (ABAB), mentre la seconda è anch'essa alternata – il fonema sibilante è lo stesso pur presentando grafie diverse –, ma speculare rispetto alla prima (BABA), o invertita. Le terzine finali non seguono la terza rima tipica del sonetto e presentano due rime bacciate nei primi due versi (CC - EE rispettivamente) mentre i versi a chiusura di ciascuna rimano tra di loro (D - D); si tratta di una variante del sonetto in cui Alcina predilige rime bacciate e chiusure asimmetriche, proponendo un'innovazione in questo genere poetico. Terminate queste valutazioni, possiamo procedere all'esplicitazione di processi e riflessioni traduttologiche. Differentemente da altri casi, buona parte delle rime non ha mostrato grandi difficoltà; mi limiterò a riportare gli elementi di maggiore interesse che hanno suscitato dubbi e perplessità, o possano rivelare scelte possibilmente non condivisibili e autoesplicative.

Una prima versione del metatesto relativo al primo verso esibisce sia un difetto che un eccesso di sillabe per via dell'impiego rispettivamente di “blu” e “azzurro”; decido di adottare “cesio” – forma letteraria e arcaica – in luogo di queste opzioni per poter rispettare il numero di sillabe richiesto (undici considerando la sinalefe). Applicando un apocope, o troncamento della vocale finale, in “pieno” e “altro”, riesco a nuovamente a rispettare il metro e il verso endecasillabo.

Mi addentro nella seconda strofa e qui riscontro la prima criticità: dare continuità alla rima speculare in B – originata da *pureza* e *beleza* – che si chiude con *Princesa* / *nobreza*. Prima alternativa, subito scartata, è la coppia principessa / prospera, dalle sillabe toniche asimmetriche e un eco di assonanza. La sana nobiltà del Brasile citata nei versi mi pare essere spirituale e non sociale, sebbene possa essere ambiguo. Valuto delle alternative che consegnino un'idea di nobiltà d'animo: uno spirito salubre, integro, probo? Non è questa la direzione. Torno a *Princesa*... Quale titolo onorifico si utilizzerebbe per riferirsi a una tale carica monarchica? Sua Altezza! Purezza, bellezza, Altezza, così sono in grado di rispettare la continuità sopracitata rispettando anche il piano semantico²⁶. Cosa fare con *nobreza*? Lo

²⁶ “[...] b. In altro senso fig., nobiltà, eccellenza, perfezione: *a. d'animo, a. di sentire, a. d'ingegno*; grandezza di stato: *O patria mia,...* Come cadesti o quando Da tanta a. in così basso loco?

ammetto, per qualche momento, ho pensato potesse riferirsi alla classe sociale, ma più leggo e più mi convinco che si riferisca a una qualità, una nuova natura del Brasile redento. Questa interpretazione mi offre una tela più vasta in cui accedere, rispetto a quella così restrittiva dettata da una categoria storico-sociale. L'obiettivo è trovare un elemento che veicoli l'idea di *sã nobreza* presente nel prototesto... Elevatezza o assennatezza? Verborragici. Salvezza? Fermezza? Potrebbe rientrare nell'immaginario evocato. Sana prodezza? Si tratta di un'espressione di audacia? Magari Alcina intende l'abolizione dello scempio della schiavitù come un savio atto di coraggio e, adottando "prodezza", potrei assimilarne l'intensità. Fortezza? Stona col componimento. Fierezza? Le idee di sana nobiltà d'animo e fierezza non sono necessariamente prossime. Giustizia? Mi sembra cacofonico, ma potrebbe funzionare. Saggezza, saviezza? Queste ultime si integrerebbero adeguatamente nel contesto considerato: l'autrice sta elogiando la sana e avveduta scelta di abolire la schiavitù²⁷. E se la mia interpretazione fosse erronea, non vorrei cristallizzarla in un metatesto. Tramite questo sonetto, Alcina potrebbe semplicemente voler congratularsi con la Principessa Isabel, cuore pulsante della patria e della casta nobile? Ho dei ripensamenti su *nobreza*, ma il cammino sembra tracciato.

Cosa scegliere? Orbitano nella mia mente "sana saggezza" e "sana saviezza", ma iniziano a sembrarmi possibilità piuttosto cacofoniche. L'idea che traspare dall'impiego di "saviezza" – ovvero, di rinsavire e opporsi agli orrori della schiavitù – proietta un'immagine coinvolgente. "Saviezza" contiene in sé il significato presente in "sano", dotato di senso sano. Mi lascio rapire dalla saviezza per poi qualificarla prode. Raggiungo un compromesso:

Sorse la voce di Sua Altezza
nel cui seno pulsa, generoso,
il cuore della patria; - prode saviezza
del Brasile redento e glorioso!

(Leopardi); *le a. e le miserie dell'impero di Roma* (Carducci). Con sign. sim., è anche titolo rivolto in origine ai re, e poi, dal sec. 16°, ai principi sovrani minori e ai figli degli imperatori e dei re: *A. Reale*, *A. Imperiale*, *A. Serenissima*, ecc." (Treccani, 2025a).

²⁷ "**saviezza** /sa'vjets:a/ s. f. [der. di *savio*], non com. - 1. [l'essere savio, con riferimento a cosa o persona: s. di una risposta] ≈ assennatezza, avvedutezza, giudizio, intelligenza, oculatezza, ponderatezza, posatezza, saggezza, (*non com.*) sapienza. ↔ avventatezza, disavvedutezza, dissennatezza, insensatezza, sconsideratezza, stoltezza. 2. (*estens.*) [di persona, l'essere in pieno possesso delle proprie facoltà mentali] ≈ sanità mentale. ↔ demenza, follia, (*lett.*) insania, pazzia" (Treccani, 2024k).

Rasgue-se a história nel nono verso mi suscita dei dubbi... stracciamo la storia? La strappiamo? *Rasgar* mi trasmette l'intenzione di annullare, estinguere la storia, eliminarne le tracce. L'idea di cancellare dalla storia sembrerebbe quasi evocare quella di *apagar* dalla memoria collettiva gli avvenimenti del passato per poi corroborare l'ideologia di negazione delle differenze presente nella visione di un Brasile come democrazia razziale dagli eco freyriani²⁸. Questa possibilità ermeneutica possibilmente presente in un mio metatesto mi causa disagio. A mio avviso, con "strappare via dalla storia", l'autrice intende oltrepassare, superare, progredire, ma non riesco a evitare di pensare alle possibili ambiguità che potrebbero derivare da interpretazioni basate su mie scelte. Mi si presenta in mente l'immagine di un libro, ne volto una pagina. Perché non usare la forma cristallizzata "voltare pagina"? Un'espressione che, anche in senso figurato, trasmette l'idea di superamento di un evento senza che ciò implichi che possa cadere in *apagamento*, e suggerisce l'evoluzione di una comunità che riattribuisce umanità ai soggetti schiavizzati, senza dimenticare il passato, ma voltando pagina – appunto – verso un futuro più dignitoso, e "sano", tuttavia ancora imperfetto.

Vence a causa do bem, mas sem horrores pare poter veicolare un'idea di conquista dell'abolizione senza spargimenti di sangue, il che è romantico, favolistico e antistorico. A rischio di trasgredire le intenzioni dell'autrice, ho deciso di modificare l'immaginario evocato operando delle interferenze nel verso. Non solo, tralasciando la semantica, "ma senza orrori", mi eccederebbe nel numero di sillabe. La possibilità di ridurre il metro usando "mai più", locuzione avverbiale di tempo piuttosto imperativa, oltre ad aiutarmi con l'economia di sillabe, tutela la mia volontà di evitare la propagazione di immagini romantizzanti l'abolizionismo (Alonso, 2018). Giammai vorrei farlo. Giammai? Lo sento più solenne, intenso e assertivo così lo prediligo. Il contesto lo richiede.

L'ultimo verso mi riserva una piccola sfida conclusiva, ovvero la rima interna tra *redentora* e *aurora*. "Redentrica" aurora mi farebbe perdere questo piccolo piacevole ritmo, e preferirei evitarlo. In un attimo, cogito di personificare l'aurora...

²⁸ L'opera *Casa-Grande e Senzala* (1933) dello storico Gilberto Freyre è una delle principali responsabili per la diffusione del mito della democrazia razziale nella società brasiliana; tale teoria argomentava che la *miscigenação* tra le culture indigena, europea e africana in Brasile ha prodotto una convivenza pacifica tra le razze. Tale opera ha diffuso l'idea di un paese privo di razzismo, quando – come già visto nell'introduzione – sappiamo bene quanto questo sia strutturale. Le idee di Freyre cancellano e suavizzano alterità e discriminazione nel processo storico di costruzione del Brasile.

Signora aurora? Sarebbe assurdo, infantile e a tratti comico, impensabile. Allontanati questi pensieri banali, provo a concentrarmi su alcune alternative. Vuoto. La rima interna mi sembra piuttosto ardua. Mi avvicino al compromesso offertomi dall'assonanza... Briosa aurora? Non ideale, ed anche in difetto di sillabe. Gioiosa aurora? È indubbiamente un giorno di gioia, ma risulta gradevole? Dovrei accettare l'idea di perdere *redentora* e tutto ciò che questo aggettivo evoca, un tredici maggio visto come liberazione da uno stato di sofferenza, redenzione dei crimini commessi nella storia nei confronti dei soggetti schiavizzati. Bisogna fare una scelta: privilegio il piano metrico o semantico? Desidererei entrambe le cose. È il momento di cercare alternative a "gioiosa", ormai ho accettato l'assonanza e la conseguente perdita della rima interna.

Ho bisogno di un aggettivo composto da tre sillabe che termini in consonante alveolare fricativa sorda /s/ e si avvicini all'immaginario di redenzione evocato da *redentora*... Vengo trascinato in un torrente impetuoso di sinonimi e rimari. Festosa? Idoneo, ma poco intenso. Furiosa, dolorosa? Plausibile. Preziosa? Chissà. Vergognosa e tenebrosa? No, sono aggettivi che si riferiscono all'aurora, e non ai crimini che la precedono. Rigorosa, tempestosa? Fuori luogo. Miracolosa, meravigliosa? Cinque sillabe. Chiudo il cerchio su pochi aggettivi: rabbiosa, tortuosa, orgogliosa, rumorosa, gloriosa, grandiosa e maestosa. Ho due vie: posso scegliere un aggettivo che si concentri sull'idea di redenzione dagli orrori e sua celebrazione, oppure uno che si focalizzi su un'altra immagine, un'immagine che metta al centro tutte e tutti coloro che hanno resistito e lottato duramente per raggiungere l'abolizione. Preferirei la seconda direzione e abbraccio i campi semantici di orgoglio, lotta e resistenza. Torno al cerchio. Rabbiosa e orgogliosa? La rabbia di chi ha subito ingiustizie? L'orgoglio di chi è sopravvissuto, superando ardui ostacoli? Tortuosa, come lo è stato il percorso necessario a raggiungere il risultato dell'abolizione? Rumorosa, come il rumore sollevato dalla resistenza dei soggetti schiavizzati per rimpossessarsi della propria umanità? Rumorosa aurora, che sia così condivisibile quest'immagine? L'aurora è preceduta dalle canzoni, e se questo rumore di resistenza si perdesse nei suoni gioiosi e festosi? Il rischio è alto. Una gloriosa aurora. Glorioso è il Brasile redento, l'aggettivo è stato già utilizzato... Mi rendo conto di essermi perso nel mio raziocinio, e sono ancora privo di risposta. È un giorno memorabile, un momento grandioso... Dovrei arrendermi a grandiosa? Reticente,

decido di adoperare una grandiosa aurora. Le possibilità mi intontiscono e, per il momento, preferisco concludere il poema, seppur temporaneamente.

3.2 CEARÁ: FRANCISCA CLOTILDE, A DIVORCIADA

Lo stato del Ceará, racchiuso nel nordest brasiliano tra Oceano Atlantico e gli stati di Paraíba, Pernambuco, Piauí e Rio Grande do Norte, ci presenta varie scrittrici che potremmo identificare come protofemministe brasiliane; tra queste, si possono ricordare Ana Facó, Alba Valdez, Emília Freitas e Francisca Clotilde, le quali mostrano di essere le prime autrici nel panorama letterario cearense a scrivere romanzi e divulgarli sulla stampa. Per ragioni di tempo e spazio, ho deciso di concentrarmi su quest'ultima, la cui biografia mi pare decisamente avvincente, poiché risulta essere tra le prime donne divorziate - e la prima in assoluto nello stato del Ceará - nella storia brasiliana. Come sempre facendo uso delle enciclopediche opere di Zahidé Lupinacci Muzart (2004) e Nelly Novaes Coelho (2001) - con l'ausilio della tesi di dottorato di Almeida (2012) -, ripercorriamo la travolgente biografia di Francisca Clotilde.

Figlia di João Correia Lima e Ana Maria Castelo Branco, Francisca Clotilde Barbosa Lima, pioniera sia nell'area letteraria che pedagogica, è originaria di São João de Inhamuns (attuale Tauà), piccolo municipio in cui nasce il 19 ottobre 1862. Da adolescente è costretta, per via di una forte e persistente siccità, a lasciare la cittadina natale, traslocando con la famiglia nella Serra do Baturité; dove viene inizialmente istruita da Ursulina Furtado. In seguito, studia presso il Colégio Imaculada Conceição nella capitale dello stato, dove - ottenuta l'abilitazione al magisterio - inizia a esercitare la professione di educatrice presso la Escola Normal nel 1884, e, parallelamente, a consolidare il suo nome sulla stampa locale.

Si sposa con Francisco de Assis Barbosa Lima, suo cugino, il quale, nell'arco di soli due anni - malvezzo a alcol e gioco d'azzardo -, finisce per impazzire, essendo costretto all'internamento presso l'Asilo de Alienados do Rio, da cui fuggerà poco dopo senza lasciare traccia. Dopo questo breve periodo, Francisca Clotilde sarà considerata un ibrido di vedova-nubile-maritata, non avendo più notizie del marito; questo non la fermerà dal relazionarsi col collega Antonio Duarte Bezerra, con cui avrà quattro figli, cosa che - tra idee abolizioniste e femministe - le causerà

l'allontanamento dal lavoro e la ricoprirà di non pochi stigmi tra le malelingue fortalezenses.

Scrittrice prolifica e poliedrica (pubblica all'incirca 200 opere nell'arco del periodo compreso tra 1906 e 1921), Francisca Clotilde può essere considerata cronista, giornalista, romanzista, poetessa, drammaturga; indubbiamente, lascia il segno nella storia letteraria grazie a *A Divorciada* (1902), romanzo di taglio estremamente polemico considerati i valori dell'epoca con cui sciocca la società cearense a lei contemporanea. Francisca Clotilde muore il 9 dicembre 1935 ad Aracati dopo aver dedicato 53 anni della sua vita al magisterio e alla letteratura, dimostrandosi una vera e propria apripista per le autrici che seguiranno il suo esempio.

Di questa donna dalla produzione ampissima, propongo le traduzioni di frammenti di alcune delle sue opere iniziando, appunto, dal già citato romanzo *A Divorciada* dal forte carattere autobiografico. Prima di applicare e commentare i nostri strumenti traduttologici, esemplificherei brevemente – con l'aiuto di Régia Agostinho da Silva (2016) – l'intreccio dell'opera:

Cresciuta dal padre, il Colonnello Pedrosa, Nazaré si sposa con suo cugino Arthur, giurista, che lei non amava, a causa delle condizioni sociali impostele. Accade che, nell'intreccio del romanzo, Arthur mostra di essere un uomo dal pessimo carattere, dipendente dal gioco d'azzardo e dall'alcol, completamente dimentico dei suoi ruoli di marito, padre e capofamiglia. A causa di debiti di gioco, si dà a ladrocinii e provoca non poca sofferenza a Nazaré. Nel mentre, Chiquinho – amore di gioventù di Nazaré andato a vivere nel Nordest in cerca di fortuna – rivela di essere un uomo da forti affidabilità e onore, mostrando che dignità e carattere non sono determinati dalle classi sociali. Non potendo più sopportare il martirio coniugale, e con l'aiuto del padre, riesce a separarsi dal marito. Poco dopo, Arthur viene a mancare per via di una grave tubercolosi e Nazaré, passati due anni di lutto, decide di sposarsi con Chiquinho, il suo vero amore. (Silva, 2016, p. 2)

Il nostro frammento, tratto da Zahidé Lupinacci Muzart (1999), riprende il terzo paragrafo del trentesimo capitolo del romanzo – in cui la protagonista, Nazaré, sta per ottenere il divorzio dal marito, climax dell'intreccio – di Clotilde di cui riporto la traduzione qui di seguito:

Quadro 6 – Capítulo trigesimo, terzo paragrafo

A DIVORCIADA	TRADUZIONE
XXX. [...] Mais tarde o Coronel informado da nova infamia praticada pelo genro tomou-se da mais viva indignação e impôz á filha que rompesse por uma vez os grilhões que a acorrentavam aquelle desgraçado. —Concorri para o teu infortúnio fazendo que aceitasse por marido o ultimo dos miseraveis; mas tens um filho sobre quem se reflectirá a vileza da conducta delle. É, portanto, indispensavel subtrahir a creança á essa infelicidade e terminar a existencia de sobressaltos e torturas que levas. Vou providenciar no sentido de arranjar as cousas de modo a que te divorcies. Hei de descobrir o paradeiro do infame, e então vendo-te livre pela lei desse jugo demoralizador, poderei morrer tranquillo. O Coronel tinha boas relações em Manáos e em diferentes pontos do interior do estado do Amazonas; escreveu empenhando-se com instancia, e ao cabo de poucos mezes sabia onde estava o Arthur. Então encarregou um advogado de grande nomeada de tratar da questão do divorcio de sua filha, e conseguiu o resultado que desejava, graças a pertinazes esforços. O genro continuava a mesma vida viciosa nos centros do Amazonas, á margem dos rios, onde fazia toda a sorte de vergonhosas especulações, e aliado a um dono de seringal de consciencia elastica e cujo unico fito era enriquecer roubando os inditosos freguezes, encontrou largo campo para expandir seu genio dissipado. Os mais baixos ramos de negócio foram postos em execução por elle e dentro em pouco tempo era conhecido como elemento pernicioso, de	XXX. [...] Preso dalla più viva indignazione, più tardi, il Colonnello, informato di un altro atto d'infamia commesso dal genero, impose alla figlia di spezzare una volta per tutte le catene che la legavano a quel disgraziato. —Ho contribuito alla tua sventura facendoti prendere per marito l'ultimo dei miserabili, ma hai un figlio su cui si rifletteranno le conseguenze della sua vile condotta. È, dunque, indispensabile sottrarlo a quest'infelicità mettendo fine ai soprusi e alle torture in cagion delle quali soffri tanto. Provvederò io: sistemerò tutto dimodoché tu possa divorziare. Abbisogno di scoprire i paraggi del farabutto, e, solo allora, vedendoti libera per legge da questo giogo immorale, potrò morire tranquillo. Il Colonnello aveva buone relazioni a Manaus e in diversi altri luoghi dell'entroterra dello stato; domandò, scrisse e sollecitò impegnandosi con insistenza e, dopo pochi mesi, scoprì dove si trovava Arthur. Così incaricò un avvocato di fama per trattare la questione del divorzio di sua figlia, e – grazie a pertinaci sforzi – ottenne il risultato sperato. Il genero continuava la stessa vita oziosa di sempre nei centri abitati dell'Amazzonia, al margine dei fiumi, dove tentava la sorte in vergognose speculazioni, e – alleato con un proprietario di piantagioni di alberi da gomma dall'etica dubbiosa e il cui unico intento era arricchirsi all'altrui spese – trovò terreno fertile per il suo genio dissipato. Arthur gettò le più losche reti d'affari e, in poco tempo, divenne noto come un elemento pernicioso, di cui i probi avevano timore; egli

quem se arreceavam os homens probos e só não conseguia juntar dinheiro porque o jogo lh'o absorvia, todo insaciavel, impellindo-o para que vazasse na banca o producto mal adquerido e que deixava espoliados tantos encautos que nelle confiavam. [...]

XXXI. Divorciada! Esta palavra fatidica vinha ao espirito da Nazareth logo pela manhã quando despertava e o sorriso do filho lhe enviava um bom dia dulcificante e cheio de esperanças e de paz.

Quebrára todos os laços que a uniam ao marido; mas seu coração igualmente se despedaçara.

Que terrível desenlace tivera o seu casamento! Perguntava a si mesma no silencio, recolhida e desolada, o que havia feito para merecer tão rude castigo, e a sua consciencia de nada a exprobase. Repousava serena na certeza do dever cumprido.

Quantas supplicas levantava todos os dias ao Deus bondoso para que desviasse o marido do caminho do mal!

Elle não lhe escutara a prece fervorosa, querya acrysolar sua alma virtuosa na adversidade. Era christan, resignava-se. Tinha de viver d'ali em diante totalmente sequestrada do mundo occupando a mais triste posição na casa paterna. Quantos commentarios se faziam a respeito della! Os que a conheciam de perto faziam-lhe justiça, apiedavam-se de seu infortunio; porem os estranhos?

Chegavam-lhe aos ouvidos, pela tagarelice dos creados os rumores de fora, e doia-lhe ser considerada desfavorevalmente.

non riusciva ad accumulare danari, ottenuti spogliando gli incauti che in lui riponevano fiducia, poiché l'azzardo glieli assorbiva, insaziabile, incitandolo – dado dopo dado – a dilapidarli non appena li avesse ricavati. [...]

XXXI. Divorziata! Tale parola fatidica giunse allo spirito di Nazaré di prima mattina al risveglio quando il sorriso del figlio le augurò un buongiorno edulcorato e ricolmo di pace e speranza.

Aveva rotto tutti i legami che la univano al marito, cosa che la rallegrava, ma il cuore le si era comunque spezzato. Che triste epilogo conobbe il suo matrimonio!

Nel silenzio, raccolta e desolata, si chiedeva cosa avesse fatto per meritare un sì duro castigo, e la sua coscienza di nulla la biasimava. Riposava serena nell'assoluta certezza del dovere compiuto.

Quante suppliche rivolgeva tutti i giorni al buon Dio per allontanare il marito dalle dal sentiero del male!

Lui non aveva ascoltato la sua fervida prece, voleva mettere alla prova l'anima virtuosa di Nazaré nelle avversità. Era cristiana, si rassegnava. Da quel momento in poi, doveva vivere totalmente sequestrata dal mondo occupando la posizione più triste nella casa paterna. Quanti commenti circolavano nei suoi riguardi!

Mossi a pietà, coloro che la conoscevano e le erano prossimi le rendevano giustizia, e gli estranei invece?

Le giungevano all'orecchio tramite le chiacchiere della servitù i pettegolezzi di là

Attribuiam o desfecho triste de seu casamento á rispidez de genio, ao seu ciume implacável. O Algoz fazia o papel de victima, e a própria reputação da inditosa moça soffria investidas grosseiras. A scena do Hotel apparecia pintada com perlicas cores, como um verdadeiro drama de enredo complicado, no qual o <i>matuto</i> era o pomo de discordia, o Adonis preferido. Divorciada! Embora se encerrasse entre quatro paredes, vivendo exclusivamente para seu filho havia de attingi-la o bote traiçoeiro da calunnia! Contudo luctara muito antes de tomar a resolução decisiva de requerer o divorcio; mas a ultima proeza do Arthur arrancára-lhe a venda dos olhos e despedaçara-lhe de todo a energia que a sustinha. Um ladrão! O ser que a sociedade expelle do gremio como um elemento de destruição a respeito da propriedade, o ente que synthesisa toda a infamia que o homem pode praticar. Seu filho havia de sentir mais tarde a vergonha da conducta do pai e não poderia marchar de frente erguida, por entre a rapaziada feliz e orgulhosa de seus progenitores. Si algum dia lhe dissessem: Teu pai era um ladrão, elle si tivesse a nobresa de character do avô, a altivez de genio da mãe, morreria de pejo! Era horroroso pensal-o! Depois a sua posição de mulher separada de marido pungia-a cruelmente até os recessos d'alma, como um stylete agudo.	fuori, e le rincresceva l'esser trattata così sfavorevolmente. Attribuivano il triste scioglimento del suo matrimonio alla spigolosità del suo temperamento, alla sua gelosia implacabile. Il boia recitava la parte della vittima, e la propria reputazione della giovane sciagurata soffriva rozzi e volgari motteggi. La scena all'Hotel appariva dipinta da perfide tinte, come un vero e proprio dramma dall'intreccio complesso, in cui il <i>poverino</i>²⁹ era il pomo della discordia, l'Adone prediletto. Divorziata! Sebbene si rinchiudesse tra quattro mura, vivendo esclusivamente per suo figlio, il fendente traditore della calunnia l'avrebbe comunque raggiunta! Eppure aveva lottato tanto prima di prendere la risoluzione decisiva di richiedere il divorzio, ma le ultime prodezze di Arthur le avevano strappato con veemenza la benda dagli occhi e dilaniato tutte le energie che la sostenevano. Un ladro! L'essere che la società espelle dal grembo come un elemento di distruzione in relazione alla proprietà, l'ente che sintetizza tutta l'infamia di cui l'uomo è capace. Suo figlio avrebbe sentito più avanti vergogna per la condotta indegna del padre e non avrebbe potuto camminare a testa alta, tra la gioventù felice e orgogliosa dei propri genitori. E se qualche giorno gli diranno: Tuo padre era un ladro! Se solo avesse il carattere nobile di tuo nonno, il superbo genio di tua madre! Ne morirebbe di vergogna! Era orroroso il sol pensarlo! Inoltre, la sua posizione di donna separata dal marito la pungeva crudelmente, come uno stiletto fino agli spazi più reconditi della sua anima.
--	--

²⁹ NdT: *Matuto*, parola adoperata in corsivo dall'autrice.

Si não fosse a má saude do Coronel que dia a dia se agravava, impellindo-o para o eterno descanso, teria desejado morrer. O filho ficaria sem apoio, e ella tornar-se-ia causadora de seu infortunio. Assim esta creatura fragil hauria elementos de coragem no amor materno e no meio do desolamento em que vivia cuidava com a mais extrema ternura. Divorciada! Esta palavra maldita causava-lhe a mesma impressão que o letreiro escripto nas paredes do salão do festim baylonico ao impio Balthazar. Fôra castigada simplesmente porque se casára deixando o coração occupado pela imagem de outro. Si o Oscar balbuciante dizia: papá, ella enchia os olhos de lagrimas e ensinava-lhe a chamar vovô. Então era engraçado ouvil-o, depois de bater as mãosinhas, todo elle desfeito n'um sorriso que lhe afaceirava as covinhas do rosto dizer: vovô! vovô! Uma manhã o velho fôra ao jardim e trouxéra de lá uma rosa, uma linda Paul-Neron coberta de gotas de orvalho. O menino que o recebia sempre bem alegre, pulando, no entusiasmo engraçadado da infância, estendeu a mãosinh para flôr e disse: Papá! Papá! Como o velho conservasse a rosa nas mãos elle gritou mais forte: vovô! vovô!	Se non fosse per la cagionevole salute del Colonnello che giorno dopo giorno si aggravava – avvicinandolo all'eterno riposo –, avrebbe desiderato morire! Suo figlio, però, sarebbe rimasto senza appoggio alcuno, e lei sarebbe divenuta la causa della sua sventura. Così, questa creatura fragile assorbiva ogni singola goccia di coraggio dall'amore materno, e – nel mezzo del desolamento in cui viveva – si prendeva cura del figlio con estrema dolcezza. Divorziata! Questa maledetta parola le causava lo stesso sgomento che l'apparizione delle scritte misteriose³⁰ poteva aver causato all'empio Baldassarre durante il suo festino. Era stata punita semplicemente perché si era sposata lasciando il cuore occupato dall'immagine di altro. Se Oscar balbettando diceva <i>Papà</i>, le si riempivano gli occhi di lacrime e gli insegnava a chiamare il nonno. Allora le causava il riso sentirlglielo dire, mentre batteva le manine, tutto scomposto in un gran sorriso che gli solcava le fossette in viso: Nonno! Nonno! Una mattina il vecchio si era recato in giardino e da lì prese una rosa, una bellissima rosa di Provenza Paul Neyron³¹ ricoperta di gocce di rugiada. Il ragazzino, che lo riceveva sempre allegro, saltando, nell'entusiasmo innocente tipico dell'infanzia, stese la mano verso il fiore e disse: Papà! Papà! Mentre il vecchio custodiva la rosa tra le mani, gridò più forte: Nonno! Nonno!
---	---

³⁰ NdT: "Mane, Thecel, Phares". Scritte apparse dopo le blasfeme azioni di Baldassarre durante il suo banchetto.

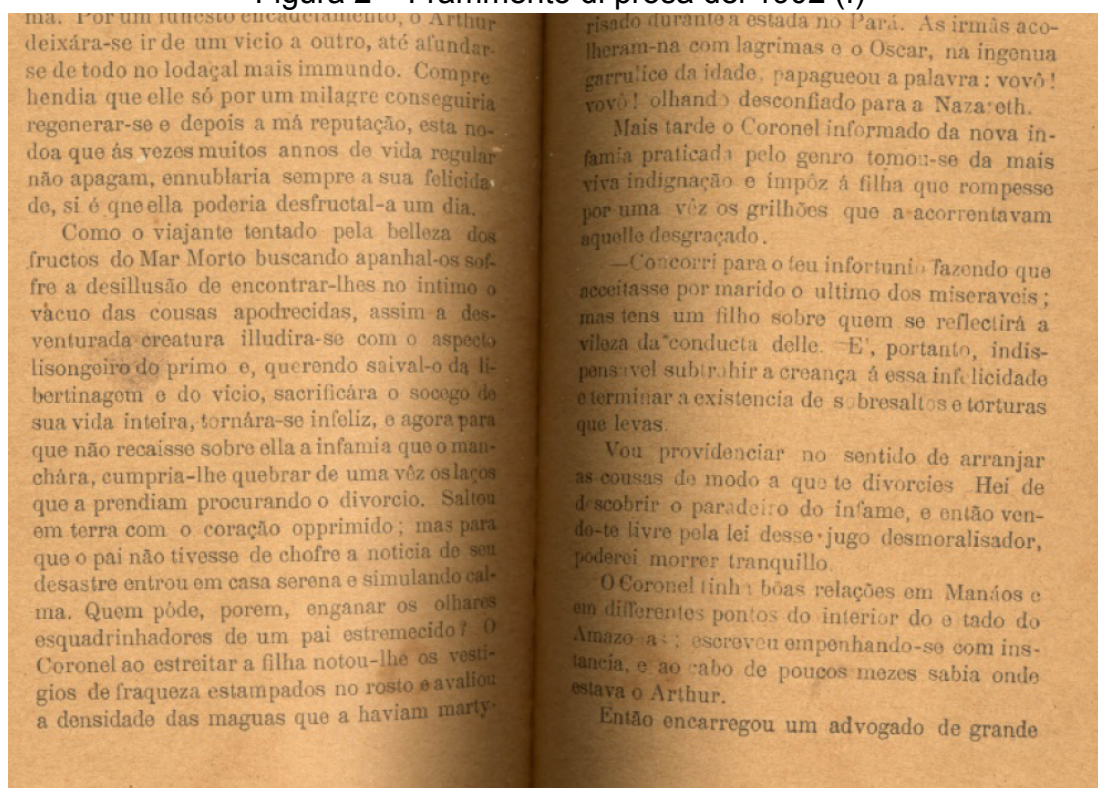
³¹ Rosa ibrida creata nel 1869 a Parigi.

Ao orvalho que rorejava a flôr juntou-se mais a perola de uma lagrima, que das faces do velho deslisava silenciosamente.	Alla rugiada che ricopriva il fiore si aggiunse anche la goccia di una lacrima, che dalle gote del vecchio scivolava silenciosamente.
--	---

Fonte: Muzart (1999).

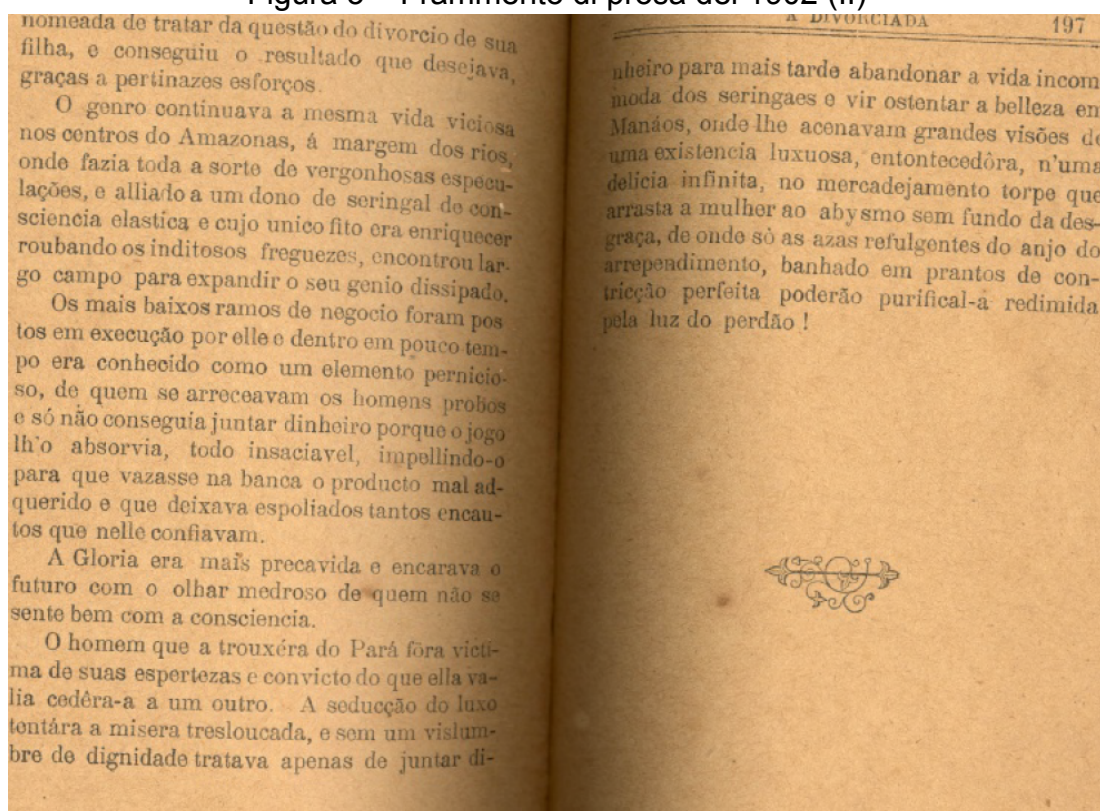
Si tratta qui, nelle Figure da 2 a 4, di un breve frammento di prosa del 1902 le cui forma ostica e lingua portoghese arcaizzante possono costituire ostacoli alla traduzione.

Figura 2 – Frammento di prosa del 1902 (I)



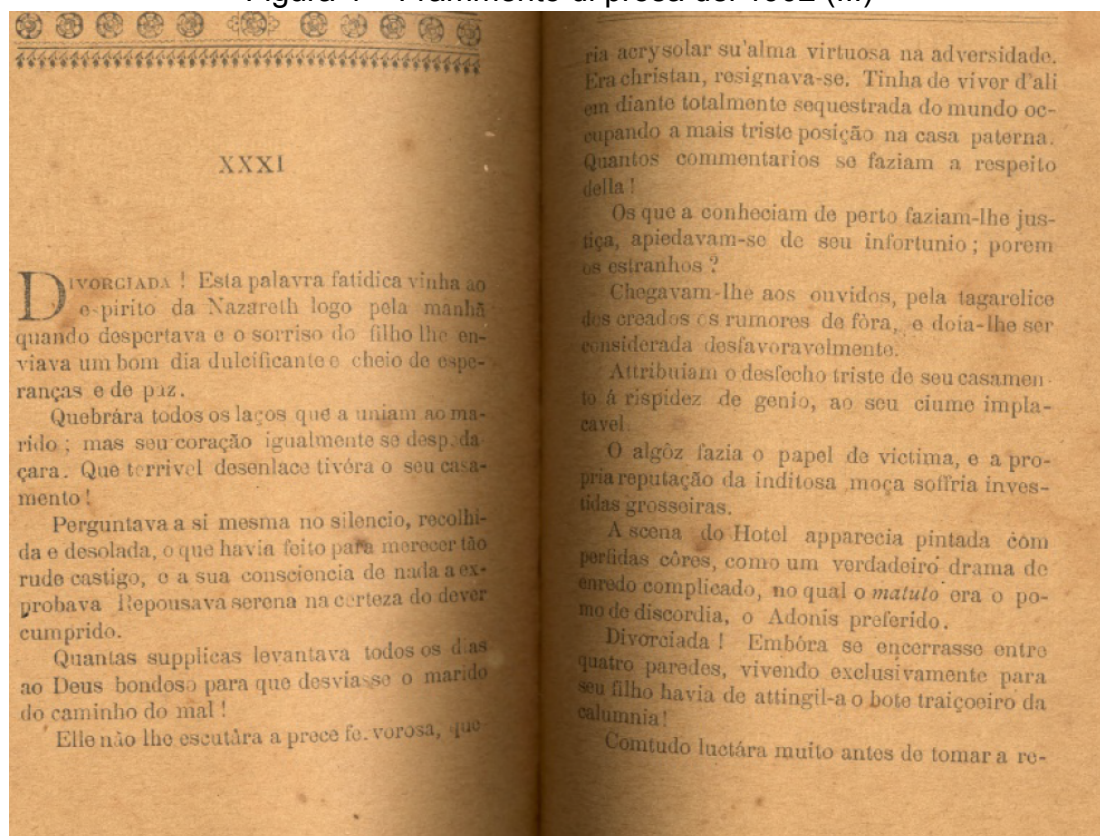
Fonte: Clotilde (1902, p. 194-195).

Figura 3 – Frammento di prosa del 1902 (II)



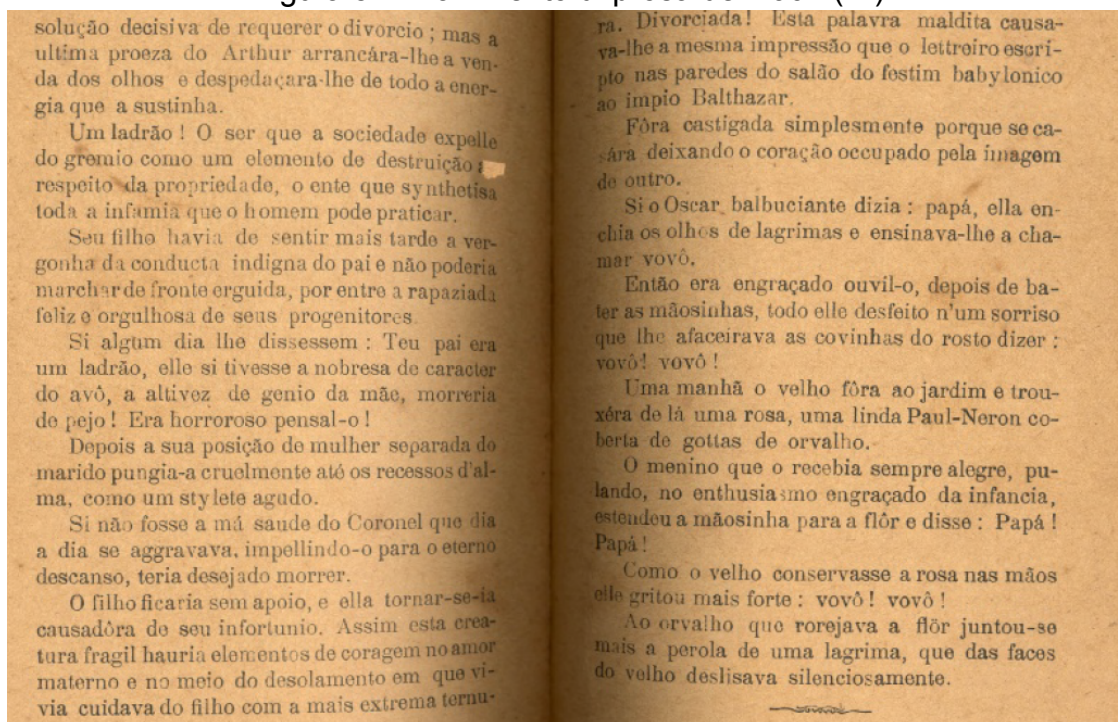
Fonte: Clotilde (1902, p. 196-197).

Figura 4 – Frammento di prosa del 1902 (III)



Fonte: Clotilde (1902, p. 198-199).

Figura 5 – Frammento di prosa del 1902 (IV)



Fonte: Clotilde (1902, p. 200-201).

Prima questione: “Mais tarde ... da nova infâmia praticada pelo genro”. Tradurre letteralmente questa linea, ovvero adoperando una banale sostituzione di parole periequivalenti nella coppia di lingue considerata, non produrrebbe grandi risultati. In italiano, l’infâmia - in quanto condizione di disonore – si provoca, si reca, ne si è vittime, ma non si pratica. Attraverso della soluzione perifrastica “commettere atti di”, ho provato ad avvicinarmi al testo di partenza rendendo chiaro il significato che l’autrice vuole imprimere alla narrazione di questa scena. Inoltre, per rendere la sintassi più fluida, ho preferito aggettivare per mezzo di participio passato la proposizione introdotta da *tomou-se*, che describe lo stato di profonda alterazione sentito dal padre della protagonista. In tal maniera, ho prodotto “Preso dalla più viva indignazione,” che ho deciso di introdurre come informazione accessoria e incidentale all’inizio del paragrafo, facendo evitare l’uso della coordinazione del testo fonte.

“Romper os grilhões que a acorrentavam”, Il traducente più prossimo di questa espressione sarebbe “rompere i ceppi”; avvalendoci del dizionario di lingua italiana Treccani, si può scoprire che un ceppo sarebbe la

[...] parte inferiore, piede, delle piante legnose, da cui si alza il tronco e da dove si diramano le radici e spesso nascono molti polloni; è detto anche *ceppone*, *ciocca*, *ciocco*. (Treccani, 2025d)

Consultiamo anche il secondo significato:

[...] b. Grosso pezzo di tronco, reciso e pareggiato, che serve per sedersi o per compiersi sopra qualche lavoro (spezzare la carne, sostenere l'incudine, ecc.); in partic., il toppe su cui si mozzava il capo ai condannati a morte. (Treccani, 2025d)

Possiamo subito comprendere che, sebbene più etimologicamente affine, il traduttore “rompere i ceppi” – se posto in traduzione – costituirebbe una scelta inappropriata. Il campo semantico dell'espressione citata incorpora i lemmi di catena, corda, laccio che, una volta “rotti”, ci liberano da una certa prigionia. In virtù di questo raziocinio, ho preferito, pur discostandomi dal tenore del testo e dal suo linguaggio arcaizzante, veicolare quest'immagine impiegando la collocazione “spezzare le catene”; tale soluzione, però, potrebbe farmi incadere in una ripetizione cacofonica imprevista dall'autrice, ovvero: “spezzare le catene che la incatenavano”. Al fine di evitarla, ho optato per un'alternativa sinonimica che non stridesse con non la collocazione dell'espressione tramite l'utilizzo dell'imperfetto del verbo legare, possibilità che, oltre a rendere il testo molto fluido, armonizza bene predicati e complementi “al disgraziato”.

Successivamente, all'inizio del secondo paragrafo, mi imbatto in “Concorri ao teu infortúnio fazendo que aceitasse por marido o último dos miseráveis”; sento il peso del concorso di colpa, ma è solo una sensazione fugace. Indago immediatamente sull'impiego di quest'espressione in contesti giuridici, e – sebbene sembri apparire in qualche occasione – non è così comune da doverla ritenere una perifrasi unicamente adoperata nel linguaggio giuridico; difatti, facendo una breve ricerca su Google, mi rendo conto della presenza di scarsissimi risultati, utilizzandone una forma infinitiva. In tal caso, la mia preoccupazione si identifica nel desiderio di veicolare nel metatesto il senso di colpa sentito dal padre della nostra protagonista per via del suo ruolo decisivo nel causarle non poca sventura imponendole quel marito “disgraziato”. Non dovendo utilizzare un verbo che appartenga alla microlingua del diritto, penso immediatamente a “contribuire”, verbo in grado di trasmettere sia la gravità del senso di colpa del padre sia il suo ruolo attivo nel causarle tale sventura.

Per quanto concerne la seconda parte dell'enunciato, ovvero la subordinata implicita presente nel prototesto che troviamo in *fazendo que aceitasse* [...], penso subito di usare una perifrasi italiana molto vicina al prototesto: "far sì che". In questo caso specifico, dovrei ricorrere al congiuntivo imperfetto, rendendo il periodo però leggermente dissonante; al fine di evitare una sintassi troppa densa e ostile, prediligo l'impiego del gerundio – con pronomi agglutinati di seconda persona singolare – successivamente seguito dall'infinito, opzione che garantisce un risultato più scorrevole, leggero e fluido. "Ho contribuito alla tua sventura facendoti prendere per marito l'ultimo dei miserabili" viene prodotto e pare soddisfarmi.

Segue il frammento *Mas tens um filho sober quem se reflectirá a vileza da conducta delle*. "Hai un figlio su cui si rifletterà la sua vile condotta"? Tale frase, proposta nel metatesto in questo modo, ha risvegliato la mia immaginazione e interpretazione; per assurdo, sono giunto addirittura a pensare che – diversamente da quelle che presumo siano le intenzioni dell'autrice – la viltà del padre si rifletterà sul figlio in tal modo che lui stesso, a sua volta, riprodurrà ed emulerà gli stessi comportamenti. A mio avviso, l'autrice desidera dire che il peso di tali vili azioni avrà conseguenze sulla vita di suo figlio; ci sono dunque alcune possibilità tra cui scegliere: "Hai un figlio su cui si rifletteranno le azioni della sua vile condotta" o ancora "su cui si rifletterà il peso della sua vile condotta, delle sue azioni di viltà"... E se fosse "hai un figlio su cui peserà la sua viltà"... L'indecisione mi attanaglia; forse sto sottovalutando le conseguenze che il figlio patirà per via di tale comportamento da parte del padre. "Hai un figlio su cui si rifletteranno le conseguenze della sua vile condotta". Sebbene titubante, per via dello scarso impatto poetico, ritengo questa possibilità molto chiara, lasciando così poco spazio alle ambiguità. *Desapego* e procedo.

Il periodo che segue le viltà ci pone dinanzi a una questione che spezzerà la consistenza di una scelta fatta sistematicamente nell'arco di questa tesi: mi riferisco a *creança* in *É portanto indispensável subtrahir a creança à essa infelicidade*. Essendo il prototesto un testo in prosa, non ho impedimenti di natura ritmica, né costrizioni di economia sillabica, nessun metro da seguire; di conseguenza, non sono obbligato a rispettare il raziocinio applicato in altre istanze e traduzioni proposte, e posso – con la coerente intenzione di snellire il testo al fine di renderlo ancora più fluido nella lingua d'arrivo – utilizzare un pronome diretto che faccia riferimento al recentemente citato figlio. Mi sembra piuttosto valida quindi l'ipotesi di

proporre nel testo di destinazione “È, dunque, indispensabile sottrarlo a quest’infelicità”.

Rendere il testo nella lingua d’arrivo fluido è una delle mie proprietà durante l’atto traduttivo e ciò indubbiamente avvantaggia le nostre lettrici e i nostri lettori, ma eccedere in questo senso può far correre il rischio di creare una distanza diacronica troppo evidente e marcata tra proto- e metatesto. Detto ciò, torniamo alla battuta del Colonnello: *É, portanto, indispensável subtrair a criança a essa infelicidade e terminar a existência de sobressaltos e torturas que levas*.

E per quanto concerne le torture i soprusi? Cosa possiamo fare? In questo caso, ho notato un’abbondanza di congiunzioni coordinative che possono, appunto, appesantire il testo. In virtù di ciò, ho deciso di trasformare la proposizione legata alla principale “*É, portanto, indispensável subtrair a criança*” per mezzo di congiunzione coordinativa in una frase subordinata implicita modale-finale retta da un gerundio; parafrasando, “*e terminar*” diviene “mettendo fine”. Il complemento di termine di questa frase saranno le torture e i soprusi, ultima parola questa che mi permette di confezionare l’idea di sofferenza sorda – che l’autrice potrebbe voler evocare nel testo – ben più facilmente che non con un’alternativa più prossima al testo fonte. Successivamente, “*sobressaltos e torturas que levas*”, attraverso l’uso di *levar*, spoetizza il valore drammatico del paragrafo; potrei, indubbiamente, avanzare la proposta di – rimanendo fedele agli scritti dell’autrice – “torture che porti con te, teco, cui segni porti con te”. Tutte queste possibilità, specialmente la seconda con il latinismo “teco”, procedono in direzione diametralmente opposta rispetto all’idea di snellire e rendere fluido il testo d’arrivo; inoltre, ci fanno tornare ad una fase dello sviluppo storico della coppia di lingue considerate di gran lunga diversa rispetto a quella in cui è inserita l’autrice. Di conseguenza, tentando recuperare gli arcaismi senza appesantire notevolmente il paragrafo, sono giunto alla conclusione di usare una locuzione causale desueta, ma decisamente vicina alla lingua italiana ottocentesca: “in cagion di”. Decidendo di adoperarla, necessito di un referente – in questo caso “delle quali” – e di un verbo che si inserisca in questa cornice senza causare distonie. Il verbo “soffrire” mi è sembrato idoneo ma, al contempo, inadeguato. Accetto i pensieri contrastanti e, mentre soffro, aggiungo “soffrire” al metatesto. Infine, ho deciso di aggiungere un semplice avverbio di quantità che mi aiutasse a consegnare in modo appropriato l’immagine costruita da Francisca Clotilde: “mettendo fine ai soprusi e alle torture in cagion delle quali soffri tanto”.

Il paragrafo che segue ci pone dinanzi a delle piccole sfide: *Vou providenciar no sentido de arranjar as cousas de modo a que te divorcies*. La frase del prototesto presenta una sintassi piuttosto spiacevole, che rende il tutto piuttosto disarmonico e cervellotico. Proviamo a comunicare tali dissonanze in una possibile proposta nella lingua d'arrivo: "Provvederò, nel senso che sistemerò le cose dimodoché ti divorzi". Tale resa risulta estremamente stridente alle mie orecchie; inoltre, l'identità tra le prime persone singolari del congiuntivo presente in italiano rende il tutto ancora più ambiguo. In maniera piuttosto bizzarra, potremmo pensare che il padre della nostra Nazaré – con questa frase – stia comunicando la sua volontà di divorziare dalla figlia, ovvero "Provvederò affinché (io) ti divorzi", come se quel pronome tonico fosse il destinatario transitivo di "divorziare". È un pensiero singolare, forse non del tutto condivisibile, ma la sintassi ostile e questa sensazione sgradevole non mi si scrollano di dosso. In realtà, il testo fonte indica altro: il desiderio del Colonnello di far divorziare sua figlia. Al fine di rendere più appetibile questa frase in italiano, ho deciso di usare interpunzione e un verbo modale per darle più ritmo, struttura e una sintassi più piacevole: "Provvederò io: sistemerò tutto dimodoché tu possa divorziare".

Il paragrafo citato, però, cela altri aspetti ostici, che possiamo notare nella frase che segue: *Hei de descobrir o paradeiro do infame, e então vendo-te livre pela lei desse jugo desmoralizador, poderei morrer tranquilo*. In primo luogo, la perifrasi arcaica *haver de + infinitivo* – dipendendo dal contesto – può esprimere dovere o necessità; a mio avviso, in questo caso, si tratta di un bisogno del padre di sapere e vedere la figlia libera – anche secondo la legge – da questa relazione sofferta. Trattandosi di una necessità, di un bisogno appunto, ho immediatamente pensato di adoperare un verbo desueto e arcaico in italiano che potesse farci avvicinare diacronicamente all'autrice, ovvero il verbo "abbisognare".

Stesso razicinio verrà impiegato per l'epiteto ingiurioso che descriverà Arthur, *infame*. "Infame", ovvero privo di fama, o, quantomeno, di buona fama. L'idea è questa, ma l'ipotesi non mi convince. Arthur non è semplicemente in-fame e privo di una buona nomea, è un mascalzone capace delle peggiori azioni, un farabutto. "Farabutto" mi entusiasma subitaneamente. Tra "infame" e "farabutto" – e tutte le loro possibilità sinonimiche, sebbene tentato da "abietto" –, ho prediletto "farabutto" per via della sua natura più intensa, meno sincronica e più cristallizzata in un tempo più remoto. Risolte queste prime questioni, mi soffermo su *desmoralizador*: sebbene

anche in portoghese si possa utilizzare questo aggettivo per descrivere l'atto di far perdere fiducia, volontà o coraggio nel tentativo di perseguire un buon risultato, "demoralizzante" mi sembra piuttosto limitato, banale e riduttivo date le circostanze in cui si trova Nazaré. Il prefisso privativo mi rapisce e mi porta a soppesare un'altra possibilità: pervertire, corrompere, rendere scevro di moralità. Questa opzione richiede l'impiego di un altro prefisso, il quale possa convogliare l'interpretazione in questa direzione. "Immorale" si fa spazio e si adagia nella frase, producendo: "Abbisogno di scoprire i paraggi del farabutto, e, solo allora, vedendoti libera per legge da questo giogo immorale, potrò morire tranquillo".

Nel paragrafo seguente, viene usato un termine brasiliano a cui sono piuttosto affezionato e che ho sempre trovato piuttosto complesso da tradurre: *interior*. Ogni possibilità offerta dalla lingua italiana mi sembra piuttosto insoddisfacente, ma dovrò pur trovarne una che sia sufficientemente piacevole. O *Coronel tinha boas relações em Manaus e em diferentes pontos do interior do estado do Amazonas*. Cosa fare? Curiosamente, la parola più prossima al concetto di *interior* brasiliano potrebbe essere proprio la parola "Hinterland", presa in prestito dal tedesco, ma piuttosto bizzarra da adoperare in questo contesto. "Entroterra" è una termine che non rende piena giustizia a *interior*; nonostante ciò, mi sento con le spalle al muro, come ogni volta che desidero utilizzare *interior* in italiano. "Entroterra", sebbene condivida l'essenza lontana dalla costa espressa da *interior*, mi riporta a piccoli centri abitati, qualche bel paesino, un sparuta comunità di campagna. Una città dell'*interior* può essere grande quanto una capitale europea, anche di più. Non mi sembra appropriato. "Entroterra" mi pare fuorviante. Lotto ancora per un po', ma decido di arrendermi all'utilizzo di "entroterra": "Il Colonnello aveva buone relazioni a Manaus e in diversi altri luoghi dell'entroterra dello stato di Amazonas". Manaus è la capitale dello stato di cui stiamo parlando per cui esplicitare nel testo "di Amazonas" mi sembra impauperisca l'armonia del paragrafo, oltre a risultare piuttosto ridondante e pleonastico. Decido di ometterlo e procedo al di là dell'insoddisfazione suscitatami da *interior*.

Escreveu empenhando-se com instância. Scrisse e si impegnò con *Instância*. Insistenza, impegno, veemenza. Un misto di ciascuna di queste qualità. iniziamo da "scrisse": in lingua italiana, il verbo scrivere necessita di due referenti, ovvero ciò che viene scritto – un complemento oggetto o diretto – e a chi viene scritto – un complemento di termine o indiretto. Nel caso relativo al prototesto, tali elementi

non sono presenti, sono impliciti in quanto, suppongo, deducibili dal contesto. Nel testo d'arrivo, però, li sento fondamentali poiché la frase sarebbe percepita mutilata senza queste componenti. "Scrisse impegnandosi con insistenza". Manca anche l'intensità del prototesto.

E se intensificassi l'azione accentuandone la sua durata con l'uso di altri verbi? Così facendo, potrei sottolineare sia l'estensione nel tempo di tali iniziative da parte del Colonnello sia il suo grado di compromissione, impegno e zelo. Difatti, un'enumerazione di verbi – oltre a consolidare quest'idea di durata in un arco di tempo più o meno lungo – rappresenta un'opzione molto valida al fine di evitare di esplicitare i referenti sopracitati e rispettare le necessità morfosintattiche di ciascuno (reggenze preposizionali, complementi, ecc...). Iniziandomi a sembrare una possibilità piuttosto robusta, ho deciso di approfondirne le ramificazioni creative cercando dei traducenti attuabili da includere nella proposta di traduzione.

Le intenzioni del Colonnello sono quasi investigative, sonda ogni pista per comprendere dove si trovi Arthur; "scrisse, domandò e interrogò" è la prima opzione a cui ho pensato la quale, pur rispettando i criteri imposti, non mi pare armonizzare con il paragrafo in cui poi sarebbe stata inserita. Di seguito, cogito l'idea di includere "scrisse, domandò e sollecitò"; in questo caso, invece, i verbi mi pargono adatti, il loro ordine d'impiego non ancora. La versione finale "Domandò, scrisse, sollecitò" risponde anche a un'esigenza di eufonia: i verbi al passato remoto con accentuazione tronca vengono allocati in prima ed ultima posizione, mentre il verbo irregolare in seconda. Questo ordine dei sintagmi mi aiuta a creare una struttura simmetrica, armonica e gradevole nell'enumerazione dei verbi, la quale – al di là di salvaguardare l'aspetto formale e ritmico – trasmette l'identità di un'azione continua in un dato passato. Ciò rende l'utilizzo di *com instância* una chiusura godibile all'intensità crescente delle azioni evocate dai verbi citati.

In seguito, troviamo *Então encarregou um advogado de grande nomeada de tratar da questão do divórcio*. All'*então* temporale preferisco un "così" dal valore conclusivo e non modale; così facendo, ritengo che si crei un legame più esplicito e coerente con il paragrafo precedente. Per quanto concerne *grande nomeada*, mi sfiorano la mente varie possibilità: di grande nome(a), grossa fama o reputazione, prestigio. Una volta verificate le collocazioni, provo a scegliere l'alternativa arcaizzante più appropriata al contesto. "Di fama" mi convince, mentre – per un attimo – mi balena in mente "seguire il caso del divorzio". Discosto subito l'idea dalla

mente poiché una scelta simile darebbe luogo a un effetto troppo contemporaneo e distonico rispetto al tempo del prototesto; forte di ciò, confeziono “Così incaricò un avvocato di fama per trattare la questione”.

Chiudendo il sipario su questo commento, sento il bisogno di dichiarare che, sebbene questo specifico processo traduttorio appena sviscerato possa risultare poco avvincente o stimolante, ritengo essenziale esternarlo poiché possibilmente non condivisibile. Solitamente, preferisco analizzare sezioni traduttive più sfidanti o interessanti, ma anche scelte meno affascinanti – se parzialmente condivisibili – dovrebbero meritare spazio in un commento traduttologico, anche solo per esplicitare il mero processi di pensiero. Ciò detto, torniamo ai nostri propositi.

Grazie all'aiuto dell'avvocato, (*o Coronel*) *consequiu o resultado que desejava, graças a pertinazes esforços*. Questa frase, benché breve e piuttosto banale, mi fa sorgere qualche dubbio. Penso subito di compiere un'alterazione sintattica (o, più precisamente, nell'ordine dei sintagmi) e una lessicale nel metatesto da presentare: per quanto riguarda la prima alterazione, ritengo opportuno collocare “grazie a pertinaci sforzi” come informazione incidentale e parentetica che preceda il risultato raggiunto; così facendo, si crea – quasi inavvertitamente – una piccola pausa nella lettura e un breve stato di suspense. Nella mia mente, la frase assume una forma sempre più piacevole. Se lasciassi inalterato l'ordine dei sintagmi del testo di partenza in quello di arrivo, si originerebbe un risultato più sgradevole e lontano dalle collocazioni previste in lingua italiana. Seguendo quest'argomentazione, aggiungo che su *consequiu o resultado que desejava* ho deciso di agire rispettandone, appunto, una collocazione diffusa, familiare e frequente in italiano e, dunque, non prioritizzando il piano semantico: “risultato sperato” prende spazio con veemenza, e si stabilisce nel metatesto come soluzione sintetica che rispetta ciò che l'orecchio italofono si aspetta. Un risultato sperato da “un risultato sperato”.

Segue un paragrafo che si concentra sulla figura di Arthur:

O genro continuava a mesma vida viciosa nos centros do Amazonas, á margem dos rios, onde fazia toda a sorte de vergonhosas especulações, e aliado a um dono de seringal de consciencia elastica e cujo unico fito era enriquecer roubando os inditosos freguezes, encontrou largo campo para expandir seu genio dissipado. (Clotilde, p. 197, 1902)

In primo luogo, vita viziosa o vita oziosa? Sebbene la prima alternativa sia più prossima al prototesto, la stessa mi suona alquanto cacofonica portandomi a

prediligere “oziosa”. Il vizio si chiude in se stesso. L’ozio può trasmettere e contenere il vizio, ma sarà vero anche il contrario? Possibilmente sì, ma avverto il peso di questo ragionamento piuttosto inusitato sempre più gravoso, mentre l’ozio mi rapisce. Arthur è sia vizio che ozio, ma i vizi vengono esplicitati nei sintagmi che seguono; l’ozio rimane implicito. La stessa vita oziosa o la vita oziosa di sempre? Rileggere il paragrafo mi porta ad avere un’epifania e rende la mia volontà incrollabile: il mio metatesto conterrà “la stessa vita oziosa di sempre”.

Dove ha seguito questa vita oziosa? *Nos centros do Amazonas*. “Nei centri dello stato di Amazonas” mi pare piuttosto dissonante; “Amazonas” – lo stato – viene ripetuto sovente nel corso del testo quindi penso immediatamente di rivolgermi al suo iperonimo, l’immenso polmone verde, l’Amazzonia. “Nei centri dell’Amazzonia” pare privo di senso; i centri di cui si parla sono centri abitati, l’aggettivo è implicito e decido di esplicitarlo per rendere più armoniosa la frase: “nei centri abitati dell’Amazzonia”. Lo spettro geografico si espande favorendo, però, la riuscita di un metatesto più gradevole.

Cosa succede in questi centri? (*O Arthur*) *fazia toda a sorte de vergonhosas especulações*. Arthur metteva alla prova la sorte e si avventurava in vergognose speculazioni, tentava la sorte. La sua vita si traduce in una peripezia ai danni del prossimo, accompagnato da un *dono de seringal*. *Seringal* costituisce indubitabilmente un arduo ostacolo traduttologico: il suo significato è pura immagine nella mia mente, e non riesco a trasformarla in parole. Il *verbete* del dizionario Priberam giunge in aiuto e indica: “Gruppo di *seringueiras*”, *seringueira*, ovvero “Albero appartenente alla famiglia delle euforbiacee che produce gomma³²” (Priberam, 2023e). Troppo sterile; se volessi intraprendere questa via, arriverei a *Henea Brasiliensis*, scientificamente rigoroso, ma polarmente opposto rispetto agli usi del lemma presente nel prototesto. *Seringal* è una parola disponibile, ma estremamente culturo-specifica. Sono in preda ai dubbi, e ho solo due possibilità: foreignizzazione o domesticazione? Potrei lasciare nel metatesto il forestierismo *Seringal* causando un piccolo straniamento, da accompagnare elementi paratestuali che esplichino l’elemento ignoto... Addomesticare i testi non è mai stato di mio gradimento, ma – in questo caso – inizio a vederne i vantaggi... Come detto poc’anzi, *seringal* è un termine disponibile, che trapassa vari registri linguistici; usarlo come prestito linguistico non adattato sarebbe un po’ come snaturarlo. Un *seringal* è

³² Traduzione propria.

avvicinabile tanto quanto un uliveto, denso di significati, e vicino alla cultura popolare. Decido di procedere in direzione di una comprensione più trasversale, meno verticale: “albero da gomma”. Non c’è straniamento, non c’è mistero; vi è una perdita culturale, lo ammetto, in favore – però – di una natura più avvicinabile e accessibile della *seringueira*. Da *Seringal* a “piantagioni di alberi da gomma”, soluzione non sintetica, ma si presuppone coerente.

Continuiamo: l’alleato di Arthur possiede una *consciencia elastica*, un’etica dubbiosa. Dubbiosa o flessibile? Flessibile mi diverte, mi riconsegna quel velato sarcasmo presente nel prototesto. Un’etica flessibile il cui interesse è approfittarsi del prossimo. *Fito*, però, va ben oltre le possibilità di “interesse”, non è alla sua portata; *fito* è quasi un’ossessione, un intuito, l’unico intento. La poliedricità di “intento” mi seduce, e l’aggettivo che lo accompagna mi sembra accostarsi in delicata armonia.

Il *fito* di Arthur e compagno dall’etica elastica a cosa si riduce? *Enriquecer(-se) roubando os inditosos freguezes*. Nel testo d’arrivo, in maniera quasi istintiva, si materializza: “il cui unico intento era arricchirsi a spese altrui”. Perché? *Freguezes* mi è sempre risultato ostile da tradurre... Lasciarlo implicito e affidarlo a un pronome indefinito deve essere stato un automatismo... o un meccanismo di fuga? Indubbiamente, in queste righe scritte da Clotilde, penso ci si riferisca ai cittadini danneggiati dai due farabutti, ma *freguez* cela complessità che “cittadino” non è in grado di veicolare. “Arricchirsi a danno degli infelici”? Sostantivo *inditosos* e, nuovamente, rendo sospeso e implicito *freguez*? Arricchirsi a spese altrui? “A danno di” o “Alle spese di” sono entrambe alternative in cui viene omissa il verbo *roubar*... Un’altra perdita? Non penso, l’idea del furto – anche se implicita – è molto presente in queste espressioni che entrano in dialogo con la recentemente citata etica discutibile. Il tono giudicante non è sacrificato ed è ermeneuticamente preservato assieme al colore sarcastico del paragrafo. Sono convinto? I monologhi interiori mi sfiniscono, ma – mi dico – solitamente producono risultati soddisfacenti. Torno alla prima intuizione: “il cui unico intento era arricchirsi a spese altrui”. Sento l’assenza di una forma leggermente più gradevolmente arcaica... Un ricordo fugace, Ariosto, “all’altrui spese”. “Il cui unico intento era arricchirsi all’altrui spese”. È questa la risposta, quella che in questo momento sembra avere un senso.

Con quell’uomo, Arthur trova *largo campo* per i suoi malaffari; dopo innumerevoli pensieri in dialogo conflittuale, questo caso, invece, mi trasmette sollievo: impiegare una forma cristallizzata e metaforica che richiami una

collocazione immediata sembra essere ovvio. Arthur “trovò terreno fertile per il suo genio dissipato”.

Il settimo paragrafo si presenta ponendoci dinanzi a non poche difficoltà, specialmente per via della sintassi ambigua, la poca interpunzione (ridotta a tre virgole) e il lessico; si apre con: *Os mais baixos ramos de negócios foram postos por elle e dentro de pouco tempo era conhecido [...]*. In quanto “rami bassi” messi in moto dal nostro mascalzone, cogito immediatamente che l’impiego di una metafora “truffaldina” – come quelle di gettare le reti o architettare schemi – sia la strategia da addottere più appropriata per rendere giustizia al tenore privo d’integrità di cui l’autrice vuole permeare il personaggio di Arthur. Questo loschi affari a cui lui si dedica sono frodi e trappole in cui gli incauti cadono, ormai immobilizzati come in una tela di ragno. Quest’immagine mi sembra molto potente, e, tornando alla metafora “truffaldina”, mi convinco sempre più delle forza della locuzione “gettare le reti”; tale locuzione – accompagnata da un aggettivo che qualifichi le sopracitate reti – può intensificare quanto espresso dall’autrice. Arthur è, difatti, un ragno che tesse la propria tela, aspettando che persone innocenti ne restino vittime, quasi un pescatore d’ingenui. Arthur “getta le più basse reti” mi sembra non veicolare l’intensità del prototesto; “infime reti”? Le possibilità derivative di “basso” mi deludono... Modulazione? Parliamo di attività sporche, disoneste, clandestine.. il lemma a cui risalgo quasi immediatamente è “losco”. La soluzione “Getta le più losche reti d'affari” mi soddisfa e viene consegnata al metatesto.

Senza rendermene conto, la soluzione appena proposta prevede anche una trasposizione: si passa da una formazione passiva – in cui Arthur viene relegato al complemento d’agente e nascosto in un pronome personale di terza persona (*elle*) – ad un’attiva, dove – invece – il soggetto viene esplicitato dal nome proprio. Le asimmetrie di voce attiva e passiva tra proto- e metatesto, dopo una seconda analisi, non mi disturbano; esplicitare il soggetto non solo evita possibili brevi confusioni, ma rende il testo più fluido. Nuovamente convinto dalla proposta, decido di procedere: *dentro de pouco tempo era conhecido*. Una piccola titubanza relativa al verbo copulativo da proporre nel testo di destinazione: essere noto o diventare noto? Il verbo “diventare” mi affida un’idea di processo più lungo, duraturo e costante, che si rifarebbe bene alla situazione descritta dall’autrice. Mi allontano dal verbo essere e accolgo il divenire.

Ecco la componente lessicale più ostica dell'intero paragrafo: *banca*, contenuta in *impelindo-o para que vazasse na banca o producto mal adquerido*. Banca? Curioso! Sebbene in portoghese il luogo in cui depositiamo il denaro è o *banco* (sostantivo maschile), inizialmente penso che la banca a cui qui fa riferimento Clotilde sia una parola arcaica per indicare gli enti di credito. Nel contesto considerato, potrebbe aver senso questa linea di raziocinio: Arthur era costretto dal suo vizio a sperperare le ricchezze appena depositate in banca; tuttavia, qualcosa in questa logica mi sembra insufficiente, incompleto. Con una successiva ricerca lessicografica ho trovato i seguenti lemmi nel corpus di Priberam:

5. [Jogos] Mesa de jogo.

6. [Jogos] Fundo de apostas em jogos de azar, geralmente controlado por um banqueiro.

7. [Jogos] Quantia que o banqueiro do jogo tem diante de si.

8. [Jogos] Pessoa responsável por um jogo de azar.

banca francesa

• [Jogos] Jogo de azar em que se pretende acertar nos números de três dados lançados. (Priberam, 2023a).

Ben cinque accezioni d'impiego di questa parola relative al contesto del gioco d'azzardo. Ciò, ovviamente, mi fa ricredere sulla chiave ermeneutica iniziale e mi porta ad esplorare nuove alternative presenti nel mondo dell'azzardo: scommesse, gioco e dadi. Sperperare, dilapidare... dove? Nei dadi. Questa interessante possibilità metonimica mi pare una valida proposta per integrare nel metatesto sia le immagini che il tenore del paragrafo: "incitandolo – dado dopo dado – a dilapidarli non appena li avesse ricavati."

Concluso il trentesimo capitolo, addentriamoci nel trentunesimo dopo un'ellissi: il capitolo si apre con un'esclamazione: Nazaré è finalmente divorziata! I prime due paragrafi descrivono le sensazioni provate dalla nostra protagonista in relazione a questo suo nuovo status. *Quebrára todos os laços que a uniam ao marido; mas seu coração igualmente se despedaçara*. Lei era riuscita a infrangere, spezzare, rompere ogni legame col marito, ma il suo cuore si era ugualmente spezzato... Quante ripetizioni, quanta cacofonia! Devo trasporre: con una nominalizzazione deverbale di *despedeçar*, ricorro a degli strumenti alternativi della lingua d'arrivo, espressioni cristallizzate dalle origini antiche, ma dall'uso attuale e

comune: cuore a pezzi, cuore in frantumi. “Aveva rotto tutti i legami che la univano al marito, ma il cuore le si era ugualmente spezzato”.

Ugualmente... Questo avverbio mi turba... Il suo utilizzo potrebbe suggerire l'idea per la quale, sebbene lieta della separazione, Nazaré abbia il cuore spezzato a causa del sentimento d'amore che ancora nutre per il marito. In realtà, non considero affatto che l'autrice voglia suggerirci questo scenario, tutt'altro! Francisca Clotilde vuole raccontarci che, nonostante sia felice del risultato ottenuto, il cuore della protagonista ha subito delle conseguenze, presenta delle cicatrici. Nazaré si sente mortificata, addolorata, sconfitta. Ritene di non meritarsi tutto ciò, e – come si vedrà più in là – tutto ciò che sente non ha nulla a che vedere con una possibile *saudade* nei confronti del marito. L'avverbio menzionato nel testo di partenza non lascia spazio a dubbi: anche se felice, il cuore le si è spezzato; la vicenda è molto spinosa.

È qui che decido di appropriarmi del testo: usando von Flotow (1991) e Venuti (1995), lascio che il mio io traduttore sequestri il testo di Clotilde, manipolando, aggiungendo, omettendo. Saremo ancora più vicine, intrecciate in un incrollabile legame di coautoria. L'intuito è il seguente: al fine di evitare possibili interpretazioni ambigue, cogito di aggiungere elementi in traduzione non presenti nel testo fonte. Ugualmente... “Aveva rotto tutti i legami che la univano al marito, cosa che la rallegrava, ma il cuore le si era comunque spezzato”. Con l'impiego dell'avverbio “comunque” e l'inserimento della relativa incidentale, questa opzione evita le varie problematiche ermeneutiche citate, tutelando la narrazione che l'autrice desidera imprimere nel suo testo a discapito di una sacralizzata fedeltà nei confronti dell'originale. Queste piccole aggiunte mi sembrano raggiungere questo risultato e confezionano un'immagine in cui Nazaré, benché rallegrata dalla separazione, stia soffrendo. Tutto ciò che ha vissuto le ha lasciato dei segni indelebili e, in un'ultima istanza, il cuore in frantumi.

A confronto con i dubbi causati dai primi due paragrafi del trentunesimo capitolo, i prossimi due paragrafi risulteranno poco avvincenti: Nazaré ripercorre con la mente i suoi vari tentativi atti ad allontanare il marito dal male, e non capisce, non si capacita; cosa potrebbe aver fatto per meritare un così *rude* castigo? Un castigo rude? Assolutamente no. Rigido o rigoroso? Duro, rasoio di Occam. Capita sovente di perdersi nelle sinonime quando non è affatto necessario. Oltre a ciò, nel prototesto, troviamo *desviar do caminho*. Non proprio un allontanare, più uno sviare, uno sviare che già contiene in sé l'idea di uscire dal cammino. Sviare dalla via, dal

sentiero... Possibilità estremamente ridondanti, da evitare. Possiamo omettere questo dettaglio nel metatesto senza comprometterne la resa: “Quante suppliche rivolgeva tutti i giorni al buon Dio per far sviare il marito dal male!”.

Nazaré inizia a pensare che Dio l’abbia voluta far *acrisolar* nelle avversità, *acrisolar sua alma na adversidade*. Il traducevole più prossimo morfologicamente a *acrisolar* è indubbiamente crogiolare; vediamo il lemma sul dizionario Treccani:

(pop. tosc. grogiolare) v. tr. [der. di crogiòlo] (io crògiolo, ecc.). – 1. Cuocere lentamente a fuoco moderato, propr. riferito ai vasi di vetro appena formati che si mettono in una camera calda per dare loro la tempera. Per estens., riferito a cibi, cuocere lentamente e con poco liquido. 2. Come intr. pron., crogiolarsi, in senso fig., bearsi, deliziarsi di una situazione, spec. fisica: crogiolarsi a letto, al fuoco, al sole e sim.; anche, crogiolarsi in un pensiero, in un sentimento. (Treccani, 2025a)

Il sostantivo da cui proviene il verbo, il *crisol*, tuttavia, oltre a indicare il crogiolo, pare rimettersi al significato di prova divina: “[Figurado] Prova a que algo ou alguém é submetido e em que se revela o verdadeiro quilate das boas qualidades. = PIRA, PROVAÇÃO” (Priberam, 2023b).

In questo contesto, ermeneuticamente, mi pare più appropriata la possibilità che, nonostante tutte le preghiere, Dio voglia mettere alla prova l’anima virtuosa di Nazaré facendole affrontare varie avversità. La sfumatura è sottile, ma il significato attribuito a questo paragrafo può cambiare radicalmente a seconda che si decida a favore di “crogiolare” o “mettere alla prova”; nel secondo caso – quello adoperato –, traspare un’idea di scetticismo nei confronti dei poteri celesti, come se si intravedesse un lieve sadismo nel piano divino. Questa sfumatura mi affascina, e mi pare dialoghi molto bene con il contenuto dell’opera e la vita della sua autrice. In virtù di tutto ciò, decido di privilegiare questa sfumatura insolita, non perdendola in un semplice crògiolo, a cottura lenta.

A fine paragrafo cinque, troviamo: *Quantos comentários se faziam a respeito della!* Per qualche ragione, la possibile ipotesi “Quanti commenti si facevano su di lei!” mi suona quasi anacronistica, incoerente e fin troppo contemporanea; avverto questa opzione come dissonante e disarmonica se comparata ai toni arcaizzanti del romanzo. Al fine di preservarne questa natura arcaica, quasi istintivamente, modulo e produco “Quanti commenti circolavano nei suoi riguardi!”.

Può risultare quasi anacronistico e sin troppo contemporaneo; mi è parso opportuno riformulare nel metatesto questione conclusione del paragrafo al fine di

rispettare il tono arcaizzante del romanzo, come già fatto in passato. La proposta “Quanti commenti circolavano nei suoi riguardi!” rende la frase più coerente rispetto ai criteri adottati nella proposta di traduzione.

Nel sesto paragrafo, *os que a conheciã de perto faziam-lhe justiça* mi scatena una breve riflessione. Conoscere da vicino... Quest’espressione – utilizzata per indicare intima o profonda conoscenza di una persona o su un argomento – può risultare ambigua e sviare la comprensione di queste righe; l’autrice ci sta dicendo che coloro che conoscevano Nazaré davvero, coloro che le erano vicini le rendevano giustizia. In italiano, queste possibilità potrebbero andare perdute... Decido di denotare la vicinanza presente nel prototesto proponendo una proposizione coordinata all’interno della quale la parte nominale faccia emergere questo aspetto: “coloro che la conoscevano e le erano prossimi le rendevano giustizia”.

Oltre a renderle giustizia, *apiedevam-se de seu infortunio*. “S’impietosivano per la sua sventura”... Questa sarebbe una proposta molto sgradevole poiché cacofonica e sintatticamente ambigua. Il soggetto del verbo impietosire sono le persone vicine a Nazaré, che le rendono giustizia e si commuovono per via della sua sventura. La prima soluzione cogitata è decisamente verborragica, e presenta una sintassi stridente peggiorata dall’utilizzo di preposizioni, articoli e aggettivi.

Solitamente, il verbo impietosire in italiano propone due alternative: può essere retto da un soggetto che attivamente esercita l’azione su qualcuno; può essere riflessivo e, se vogliamo indicarne la causa della commozione, accompagnato da preposizione per e pronomi diretti. “S’impietosivano per la sua sventura” dunque – pur risultando arcaica – non rispetta nessuno dei criteri sintattici elencati. Mentre nel testo di partenza la preposizione *de* aiuta a produrre un risultato decisamente sintetico, la prima ipotesi di testo di destinazione, invece, risulta artificiosa e disarmonica.

Con l’intenzione di rispettare tale criterio di sinteticità, mi concentro su delle alternative. Provare pietà, sentire pietà... No, dobbiamo causare pietà. Infondere? Muovere a pietà! E se consegnassi questa informazione a una incidentale relativa implicita aggettivale? “Mossi a pietà” mi si palesa tra le opzioni nei miei pensieri; adoperandola, riuscirei a garantire il risultato sperato e a rispettare tutte le condizioni che io stesso avevo posto alla scelta da compiere. Il paragrafo nel testo d’arrivo trova il suo lieto epilogo: “Mossi a pietà, coloro che la conoscevano e le erano prossimi le rendevano giustizia, e gli estranei invece?”.

Paragrafo sette, *Chegavam-lhe aos ouvidos, pela tagarellice dos creados, os rumores de fora*. Le persone vicine a Nazaré erano mosse a pietà, e chi non la conosceva? Le giungeva alle orecchie ogni pettegolezzo che la riguardasse grazie ai *creados*, ovvero i domestici. La volontà di evitare plurali maschili e maschili universalizzanti pervade ogni mia proposta traduttiva e, anche in questo caso, proverò a rispettarla tramite la ricerca di un traducevole collettivo femminile o non dal genere marcato. Per quanto concerne la riga del paragrafo citato, giungo alla conclusione “la servitù”, nome femminile collettivo che risponde all’esigenza di evitare il maschilismo intrinseco della lingua italiana.

Questo pettegolezzi, una volta giunti all’orecchio della nostra protagonista, le fanno capire come di fatto è considerata da tutti coloro non la conoscano, e ciò *doia-lhe*. Inoltre, le malelingue attribuivano la fine del suo matrimonio alle sue *rispidez de genio* e implacabile gelosia. In primo luogo, *doia-lhe*: le doveva essere trattata così? Le causava dolore? Si doveva per come veniva trattata? C’è qualcosa in tutte queste possibilità che mi pare non fluire armoniosamente. Inizio a perdermi nelle sinonimie... ma restringo il voluminoso ventaglio di alternative a due opzioni: addolorare o rincrescere? L’addolorava o le rincresceva?

Rimando l’esito di questo alterco poiché mi soffermo nuovamente su *rispidez de genio*. Un temperamento ispido, spinoso... Meglio discostarmi dagli aggettivi, sono i sostantivi a qualificarlo... Ispidità, ispidezza, irsuzie... Cacofonici. Questi sostantivi stonano e causano malessere al mio udito. Il testo si fa beffa di me... e mi perdo in altre sinonimie, nel tentativo di fuggirne: brusco, burbero, rude, ruvido, scontroso, scorbutico, scostante, spigoloso. In questo gioco di superfici ispide, “temperamento spigoloso” conquista la mia simpatia: “Spigolosità del temperamento”.

C’è ancora una sinonima in sospeso... Stabilisco un criterio per dirimere la questione: quale traducevole sarà più idoneo per veicolare la variazione diacronica, addolorare o rincrescere? “Rincrescere” ha indubbiamente un sapore più antico, quasi vetusto, così lo accolgo: “Le giungevano all’orecchio tramite le chiacchiere della servitù i pettegolezzi di là fuori, e le rincresceva l’esser trattata così sfavorevolmente. Attribuivano il triste scioglimento del suo matrimonio alla spigolosità del suo temperamento, alla sua gelosia implacabile”.

Il paragrafo otto si apre con: *O algóz fazia o papel da vítima, e a propria reputação da inditosa moça sofria investida grosseiras*. In queste righe, traspare che

Arthur - da boia qual era - era tenuto da tutti come vittima. Qui ho decisamente varie possibilità: Il boia aveva il ruolo, la parte della vittima? Il boia faceva la vittima? Il boia interpretava la vittima? Il boia recitava il ruolo della vittima? Il *papel* del prototesto ha un forte tessuto teatrale... quale alternativa impiegare? Accompagnato da “ruolo”, il verbo “recitare” penso restituisca nel metatesto la stessa intensità di *papel*. Mi ci affido.

Affrontata la vittima, torniamo al presunto boia, Nazaré, *inditosa moça*. Forte dell'esperienza con altre autrici, decido di evitare “signorina” e “donzella” al fine di evitare l'immagine di donna indifesa che potrebbe trasparire dal loro impiego. Come già fatto in qualche componimento poetico precedente, adopero “giovane sciagurata”; l'idea di inesperienza rimane, mentre quella di una donna inerme e vulnerabile – a mio avviso intrinseca in “donzella” – viene abbandonata e privilegio della sfortuna, della sciagura.

Nel nono paragrafo, l'autrice fa una scelta singolare, ovvero – nel descrivere Arthur – impiega la parola *matuto* in corsivo; usando uno strumento lessicografico, si può scoprire che *matuto* indica:

- ma·tu·to
(mato + -uto)
adjectivo
1. Que é relativo ao mato.
adjectivo e nome masculino
2. Que ou aquele que vive no mato.
3. [Brasil] Que ou aquele que vive no interior ou no campo. = CAIPIRA, ROCEIRO, SERTANEJO
4. [Brasil, Depreciativo] Que ou aquele que é considerado rústico, simples, grosseiro ou ignorante. = CAIPIRA
5. [Brasil: Nordeste] Que ou aquele que revela timidez. = ACANHADO, CAIPIRA, ENCABULADO, TÍMIDO
6. [Figurado] Maníaco.
7. [Informal] Matreiro; finório. (Priberam, 2023d)

Piuttosto confuso, ricordo che, nelle righe precedenti, la narratrice ci rivela due informazioni fondamentali per venire a capo di questo “mistero”: Arthur è un delinquente, un boia travestito da vittima; Nazaré è oggetto di pettegolezzi, e si inizia ad additarla come responsabile dello scioglimento della sua unione, come causa del suo stesso male in qualche modo. Nel momento in cui la scrittrice usa delle metafore provenienti dalla mitologia greca (Adone prediletto, pomo della discordia) per delineare la persona di Arthur, il sarcasmo che ne traspare è evidente; in una certa misura, lei si fa beffa di lui, lo rende oggetto di scherno, cosa che nella fabula

avviene nei confronti di Nazaré. Mi chiedo se sia questa la ragione dell'utilizzo del corsivo.

Nel testo tipografico a nostra disposizione è presente il corsivo, corsivo ripreso nella versione con ortografia aggiornata di Muzart come già fatto notare in precedenza. Per poter ricavare questa informazione (o interpretazione più fondata) con un grado maggiore di certezza, sarebbe necessario recarsi a Fortaleza per poter consultare l'opera manoscritta, cosa che non mi è possibile. Per il momento, dovendo chiudere la traduzione, faccio uso degli strumenti a mia disposizione, e mi soffermo sulla quinta accezione del significato del lemma *matuto* nel dizionario consultato. Una variante diatopica – usata nella regione nordestina di cui fai parte lo stato di Francisca Clotilde – che assume i significati di *caipira* (persona dell'entroterra, di provincia, ingenua), *acabulado* e *encanhado* (entrambi indicano una persona timida, imbarazzata, inibita).

Questo spettro semantico potrebbe voler sottolineare quanto Arthur sia divenuto oggetto di pena, commiserazione e pietà da parte di chi si interessa al divorzio voluto da Nazaré. Inizialmente, considero l'idea di forestierizzare la traduzione lasciando inalterata la parola *matuto*, così facendo delegherei il problema ermeneutico a lettrici e lettori. Dopo una seconda considerazione, però, mi è sembrata una soluzione poco viabile; successivamente, cogito l'ipotesi opposta, una di domesticazione tramite l'utilizzo di epiteti che possano rientrare in questo ambito semantico e che potssano restituire quella possibile vena ironica presente nel prototesto: poverino! Poveretto! Questi aggettivi mi pargono perfetti per supplire a questi compiti e decido di adoperarli nel metatesto; ad ogni modo, al fine di tutelare il mistero evocato dal corsivo, opto di impiegare una strategia di traduzione paratestuale in cui possa comparire il termine usato dall'autrice. Così facendo, chi avesse voglia di cercare un'altra chiave interpretativa potrà farlo senza che il mio punto di vista sia da considerare come verità unica, sola prospettiva valida, e dunque un impedimento a ulteriori approfondimenti.

In qualche modo, quest'ultima riflessione, in realtà, è applicabile a qualsiasi traduzione: la traduzione, coscientemente o incoscientemente – come già detto nell'introduzione –, è il risultato di coautoria e cocreatività, un prodotto che passa per il filtro di chi la elabora; ogni traduzione presenta marche di in-visibilità, laddove anche l'invisibilità è da ritenere come effetto e conseguenza di una scelta, la scelta di non volere essere visibile.

Nel decimo paragrafo, possiamo scoprire che Nazaré, fuggendo dai pettegolezzi, si rinchiude in casa e vive in funzione del figlio, ma – pur limitando i contatti col mondo esterno – *o bote traiçoeiro da calumnia havia de atingi-la. Bote* mi causa qualche perplessità per via della sua generosa polisemia, che può indicare due tipi di imbarcazione, un colpo d'arma bianca, un attacco, una perdita, una detrazione. L'ipotesi a cui mi affido è la seguente: l'autrice starà paragonando l'effetto delle calunnie a una metaforica lama che penetra nel cuore di Nazaré? In tal caso, adopererei “fendente”, sostantivo che contiene in sé l'idea di colpo d'arma da taglio, molto utile per il proposito di queste righe. Così facendo, ottengo: “il fendente traditore della calunnia l'avrebbe comunque raggiunta!”.

Si giunge al tredicesimo paragrafo, qui l'autrice descrive Arthur come un *ladrão*, un ente che causa disgusto e sdegno nella società: *O ser que a sociedade expelle do gremio [...], o ente que synthetisa toda a infamia que o homem pode praticar*. Queste righe mi fanno sorgere qualche esitazione... Generalmente, mi attengo al precetto autoimpostomi di rifiutare il genere maschile universalizzante, a favore di alternative più inclusive; in questo caso, però, più leggo il paragrafo e più mi convinco che Clotilde, usando *homem*, non si stia riferendo all'umanità, bensì agli essere umani di sesso maschile, gli uomini...

Considerato che, in passato, *gremio* era utilizzato per indicare il *regação*, il grembo, questa idea prende sempre più piede nella mia mente: la società viene paragonata a un grembo materno, che espelle l'uomo e lo ripudia, giudicandolo capace di qualsiasi atto d'infamia e ignominia. L'opportunità di mantenere nel metatesto questa metafora mi intriga così risulterebbe più interessante. “L'essere che la società espelle dal grembo [...], l'ente che sintetizza tutta l'infamia che l'uomo può praticare”. Questa relativa aggettivale che riguarda l'infamia mi suona piuttosto fiacca, manca di potenza; ho bisogno di un'alternativa che possa preservare l'intensità del paragrafo, il suo tono di critica e disprezzo. Dopo una breve riflessione, giungo a: “L'essere che la società espelle dal grembo [...], l'ente che sintetizza tutta l'infamia di cui l'uomo è capace”. Soddisfatto, procedo.

Raggiunto il quindicesimo paragrafo, troviamo Nazaré che si interroga su come il figlio potrà sentirsi quando gli parleranno del padre, ormai considerato dall'intera comunità un vile mascalzone. *Teu pai era um ladrão, elle si tivesse a nobresa de character do avô, a altivez de genio da mãe, morreria de pejo*.

“Carattere del nonno, genio della madre”... Se presentate nel testo d’arrivo in tal modo, questi traducenti risulterebbero ambigui. Si parla di Arthur, e di come sarebbe un essere umano migliore se avesse certi tratti del nonno ed altri della madre. Queste figure familiari fanno riferimento a chi? Nonno di chi? Madre di chi? Nel paragrafo precedente, la narratrice si riferisce al figlio di Nazaré, mentre, subito dopo queste righe, la stessa riporta un possibile discorso direzionato allo stesso, un discorso che eventualmente lo interesserà. Ovviamente, mi viene spontaneo pensare che queste figure familiari riguardino la sua persona: sua madre, suo nonno.

L’ambiguità che possano riferirsi ad Arthur potrebbe rimanere nel metatesto se non provassi a chiudere in qualche modo l’interpretazione, cosa che nel prototesto non è così necessaria. In virtù di questo, ho deciso di aggiungere degli aggettivi possessivi anteposti alle figure riferite, aggettivi non presenti nel testo fonte. In tal modo, disambiguo e rendo più vivida l’immagine di questo dialogo ipotetico, dialogo rinforzato dall’aggiunta di una “E” di apertura, congiunzione che – seguita dall’indicativo futuro semplice – mi aiuta a consegnare l’idea di uno scenario ipotetico, ma palpabile, plausibile, che senza dubbio si verificherà.

Al diciottesimo paragrafo, notiamo che Nazaré si prende cura del padre, molto malato; tra le varie premure, nei momenti di solitudine, dei pensieri si insinuano nella sua testa, la parola “divorziata” rimbomba assordante. La nostra protagonista non riesce ancora a convivere questo suo nuovo status e, nel momento di sconforto, desidera la morte. Pensa però a cosa accadrebbe a suo figlio: *assim esta creatura fragil hauria elementos de coragem no amor materno*.

Haurir – prossimo a *esgotar* – indica l’azione di consumare la totalità di qualcosa, fino all’ultima goccia (Priberam, 2023c). Provo a recuperare la “goccia” implicita contenuta nella riga. La creatura esauriva ogni goccia di coraggio dell’amore materno? In questi termini, mi sembra quasi fuorviante... Usando un registro più poetico, *haurir* può indicare l’atto di sorvegliare. Che il figlio sorvegliasse gocce di coraggio nell’amore materno? Sebbene quest’alternativa mi sembri più ideale rispetto alla precedente, sento la mancanza di qualcosa. L’amore materno è l’unica fonte di coraggio della creatura, lo necessita come aria; lo fa proprio, lo respira, lo pervade. L’idea di accogliere dentro di sé delle gocce mi riporta immediatamente ad assorbire... “Così, questa creatura fragile assorbiva ogni singola goccia di coraggio dall’amore materno”. Nonostante possa risultare inusuale, questa proposta mi avvince; decido di accoglierla nel testo di destinazione.

Un altro elemento in questo paragrafo che ha causato alcune perplessità è la citazione dell'episodio biblico del banchetto di Baldassarre. A fine paragrafo, la narratrice ci comunica che la parola "divorziata" causava a Nazaré la stessa impressione di un *leltreiro* sulle pareti di un banchetto babilonese in nome all'empio Baldassarre. Quali iscrizioni? A chi causavano che tipo di impressione? La mia cultura biblico-religiosa è tutto fuorché sconfinata; meglio affidarsi a delle fonti più affidabili. Sull'enciclopedia Treccani, si può venire a conoscenza che Baldassarre, re di Babilonia, viene assassinato la notte successiva a un banchetto regale, durante il quale una mano misteriosa scrive sulle pareti «Mane, Thecel, Phares». Tali parole, interpretate dal profeta babilonese Daniele come sentenza divina volta a porgere fine imminente al re e al suo impero, sarebbero apparse dopo che Baldassarre avrebbe usato delle reliquie sacre provenienti da Gerusalemme per bere dell'alcol, cosa blasfema.

Ecco dunque l'azione empia riferita da Clotilde nel paragrafo. Il paragone è dunque molto forte; Nazaré sente di condividere con Baldassarre la stessa misera sorte, una sorte di ripudio e castigo sociale nel suo caso, ma di castigo divino in quello del re babilonese. Il prototesto presenta una sintassi piuttosto ostica; temo che la sua resa nel metatesto possa essere verborragica. In un primo momento, cogito una soluzione sintetica: "Questa maledetta parola le causava la stessa impressione di una insegna appesa alle pareti di un banchetto in onore a Baldassarre".

Indubbiamente sintetica, fluida e dalla sintassi gradevole, ma mancano delle informazioni fondamentali, le stesse che ho dovuto cercare io affinché questo paragrafo avesse senso nella mia mente. Esplicito il riferimento culturale? E la verborragia? Nonostante il rischio di loggorrea, la tentazione è forte, così mi metto a curiosare tra le opzioni: *impressão* mi suona fuori luogo, vorrei qualcosa che esprimesse una sensazione di turbamento, paura, timore... Sgomento? Nel prototesto, non c'è alcun riferimento all'apparizione delle scritte come evento misterioso; inoltre, non è ben chiaro l'oggetto del paragone tra Nazaré e Baldassarre.

Navigando nella sintassi ostile, mi soffermo nuovamente su *Esta palavra maldita causava-lhe a mesma impressão que leltreiro [...] ao impio Balthazar*. La parola "divorziata" è per Nazaré come una di quelle scritte misteriose, che causarono immenso sgomento all'empio Baldassarre? Sondo l'idea di usare elementi paratestuali per esplicitare il contenuto delle scritte e il presunto motivo della loro comparsa.

Con i pensieri in ordine e le scelte da compiere organizzate, inizio ad assemblare i pezzi: “Divorziata! Questa maledetta parola le causava lo stesso sgomento che l’apparizione delle scritte misteriose³³ sulle pareti della sala dei banchetti poteva aver causato all’empio Baldassarre, re di Babilonia”. Una volta lasciato spazio alla verborrea, mi rendo conto che quest’ipotesi sarebbe estremamente sgradevole; devo condensare alcune informazioni. Riprovo: “[...] le causava lo stesso sgomento che l’apparizione delle scritte misteriose poteva aver causato all’empio Baldassarre durante il suo festino”.

Così facendo, cercando “Festino di Baldassarre” su un qualsiasi motore di ricerca, si verrebbe immediatamente accolte e accolti dall’opera di Rembrandt in cui si raffigura la scena citata. Mi pare un buon compromesso, le perplessità lasciano spazio a una sensazione di soddisfazione.

Diciannovesimo paragrafo, Nazaré ritiene di essere stata vittima di punzione divina poiché si era sposata pur avendo il cuore occupato dall’immagine *de outro*. *Deixando o coração ocupado pela imagem de outro*. Qualche dubbio mi attanaglia... Si intende un altro uomo? Con *do outro* non avrei dubbi... È un riferimento agli inganni di Arthur, che le mostra solo ciò che le può permettere di vedere? Cosa s’intende? Inizialmente, penso di chiudere l’interpretazione proponendo “Era stata punita semplicemente perché si era sposata lasciando che il suo cuore venisse tradito da un’immagine, un’illusione.”, ma sarebbe omettere un’ambiguità che non proviene da lingua, cultura e tempo dell’autrice; è un’ambiguità narrativa intenzionale in tutta probabilità. Al fine di garantirla, pur suonando inusuale in italiano, ho preferito mantenere le immagini evocate dalla scrittrice nello stesso ordine in cui quest’ultima le aveva concepite. Esaspero l’ambiguità evitando di accostare all’indefinito l’articolo indeterminativo maschile – che in qualche modo ci si potrebbe aspettare in una frase simile – affinché “l’immagine di altro” possa risultare ancor più ampia rispetto a un mero e semplice “l’immagine di un altro”.

Si giunge, infine, al ventunesimo paragrafo: qui la narratrice ci parla di Oscar, figlio di Nazaré, e di come sia tenero quando chiama il nonno, tutto *desfeito n’um sorriso que lhe afaceirava o rosto*. *Afaceirar*? Questo verbo mi è del tutto nuovo... Che sia una variazione di *faceirar*? No, è un verbo che denota l’essere eleganti,

³³ NdT: “Mane, Thecel, Phares”. Scritte apparse dopo le blasfeme azioni di Baldassarre durante il suo banchetto.

avere modi eleganti, del tutto non in linea con il contesto di queste righe. Gli unici risultati che riesco a trovare sono l'aggettivo sgargiante *faceiro* e il sostantivo *faceira*.

Nessuna traccia di un verbo. Escluso l'aggettivo, mi soffermo sul sostantivo: è un termine utilizzato per descrivere la carne della parte laterale del muso di certi tipi di animali, comunemente nota come guancia. Il campo semantico è indubbiamente quello giusto. Inoltre, *faceira* viene usato informalmente per indicare le guanciotte paffute di una persona sovrappeso.

Questi significati non gettano del tutto luce su questa vicenda... *todo elle desfeito n'um sorriso que lhe afaceirava as covinhas do rosto*. Che sia un neologismo? Una verbalizzazione deaggettivale di *faceira*? Questo è un labirinto in cui non so se voglio entrare... Compreso il campo semantico, mi accontento di un verbo la cui collocazione in questo caso sia perfetta: "solcare" le gote, le guancette. Ripensandoci, è il neologismo misterioso a indicare le guance; qui c'è *covinhas*. "Tutto scomposto in un gran sorriso che gli solcava le fossette in viso".

Il risultato mi pare gradevole, ma il mistero di *afaceirar* mi tormenta. Il caso non è chiuso, ma la sezione traduttologica relativa a Francisca Clotilde giunge qui al suo epilogo.

3.3 ESPÍRITO SANTO: MARIA ANTONIETA TATAGIBA, LE OPINIONI SUL FEMMINISMO

Ubicato nel Sudeste, lo stato dello Espírito Santo può ricordare a chi legge –quasi come un chiasmo involontario – una piccola cittadina della provincia barese chiamata Santo Spirito, ormai divenuta quartiere del capoluogo pugliese, e facendo parte del Municipio V. Sebbene questo stato sia uno degli stati più piccoli del Brasile, il quarto per esattezza, non lasciamoci ingannare dalle sue dimensioni: rispetto a ciò che potremmo definire ludicamente la sua controparte nel tacco dello Stivale, Espírito Santo ha una estensione di all'incirca due Puglie. Circondato dagli stati di Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, Espírito Santo è uno stato costiero la cui capitale, Vitória – fondata nel 1551 –, rappresenta uno degli snodi commerciali cardinali del Brasile grazie al suo vivace porto.

Come potete immaginare, lo stato deve il suo nome al colonizzatore portoghese Vasco Fernandes Coutinho, il quale sbarcò sulla costa capixaba (gentilizio relativo alla città di Vitória) – parola che, di origine tupi-guarani,

proverrebbe dall'accostamento di *kapi'i* e *xawa*, ovvero *terra de capim* – una domenica di Spirito Santo. Il destino di questo territorio è stato legato intimamente a quello di uno Stato già presentato, Bahia, da cui subisce addirittura una annessione nel 1715; ES riesce a recuperare la propria autonomia solo il 15 novembre 1889, giorno della Proclamazione della Repubblica Brasiliana; dalle ceneri di una provincia della capitanía bahiana sorge un nuovo stato.

È proprio in questo periodo di fermento, concitazione e fervore che le storie di alcune intellettuali iniziano a intrecciarsi per poi confluire e convergere inestricabilmente attorno alla nascita di una nuova rivista letteraria, *Vida Capichaba*, che marchierà generazioni di donne avvenire (Fleury, 2008). Tra queste, ricordiamo Guilly Furtado Bandeira, Carolina Pickler, Haydée Nicolussi, Maria Antonieta Tatagiba, Lydia Besouchet, Hersila Valverde; tutte loro inaugurano e alimentano questo movimento di donne capixabas che condividono volontà e necessità di esprimersi sfidando i pareri/le opinioni dominanti della società androcentrata.

Ricordando nuovamente i criteri di selezione della presente ricerca, facciamo in modo che le autrici scelte presentino opere disponibili, tematiche affini e rivendicazioni implicitamente e/o esplicitamente femministe. Sebbene, come anche la storica Lívia de Azevedo Silveira Rangel (2011) ricorda nella sua tesi, Maria Antonieta Tatagiba – l'intellettuale selezionata – mostri il proprio appoggio alla causa delle donne quasi timidamente nelle sue opere (come tematica, artificio letterario, tono), la stessa difende apertamente e ardentemente la sua posizione femminista in risposta alla domanda “Qual a sua opinião sobre o feminismo?” di un questionario del 1925 proposto dalla rivista già citata:

Riassumendo, la poeta ha redatto la seguente risposta: Al giorno d'oggi, in cui il femminismo sta per trionfare, la donna - per effetto d'una educazione meglio elaborata - si è trasformata. Non è più la soave e umil creatura, il cui orizzonte sociale si limitava allo stretto ambito familiare... [L'uomo], abusando della sua forza, faceva della donna una schiava, serva, strumento dei suoi capricci e piaceri. Oggi, lottando sullo stesso piano dell'uomo, disponendo dei suoi stessi strumenti per affrontare e vincere le difficoltà della vita, conscia dei diritti di cui gode... lei non soffrirà, come allora... Da qui proviene l'odio o il timore di molti per i progressi del femminismo... L'uomo non deve, dunque, temere il femminismo, poiché [grazie a quest'ultimo] avrà al suo fianco una compagna colta, degna, capace di comprenderlo e sostituirlo nei bisogni impellenti della vita... Lasciate che le donne lottino e lavorino; non tutte si sposano, non tutte possiedono una casa, non tutte sono ben provviste contra le necessità: - a coloro che provvedono alla propria sussistenza con un affannante attività dello spirito o con il lavoro delle mani, [destiniamo] il nostro affetto e il nostro rispetto,

perché nobilitano il sesso, esaltano le virtù e elevano la dignità della donna.
(Tatagiba *apud* Rangel, 2011, p. 218, traduzione propria)

Augurandomi che questa lucida e sprezzante posizione possa suscitare e ridestare l'interesse di lettrici e lettori, inauguriamo dunque la nostra sezione antologica sullo stato di Espírito Santo presentandovi vita e opere di questa straordinaria intellettuale capixaba grazie all'ausilio delle validissime informazioni offerteci da Zahidé Lupinacci Muzart nel terzo volume di EBS.

Maria Antonieta Tatagiba de Castro Siqueira nasce a São Pedro de Itabapoana il 17 settembre 1895, ma non rimarrà qui a lungo; poco dopo la nascita, i genitori – Maria Rita Cássia de Castro e Artur Antunes Siqueira – sono costretti a recarsi a Campos dos Goitacases, RJ, per motivi di lavoro. La piccola Maria frequenta le scuole fino al quinto anno del Liceu de Humanidades quando un nefasto evento si abbatte sulla sua famiglia: suo padre muore tragicamente causando non pochi problemi finanziari. Ciò porterà la famiglia ad affrontare un nuovo trasferimento, questa volta a Rio de Janeiro, dove sua madre aprirà una piccola pensione con cui provare a mantenere le due figlie e sostenerne gli studi. In questo periodo di instabile serenità, Maria Antonieta Tatagiba rimane affascinata dalle scienze farmaceutiche ed esprime l'intenzione di dedicarsi nei suoi studi accademici, desiderio alquanto ardito considerate le condizioni finanziarie in cui versa la sua famiglia. Queste piacevoli riflessioni sul futuro hanno vita breve: sua madre si ammala e la famiglia è costretta a lasciare RJ per tornare a São Pedro dove poter ricevere assistenza da alcuni zii. Nuovamente nel suo stato natale, Tatagiba divora incessantemente opere francesi e brasiliane, viene ammaliata dal mondo delle lettere senza però perdere il suo interesse e obiettivo principale, la farmacia. Ci vorrà del tempo per farle ponderare tutti i fattori avversi alla realizzazione del suo sogno, tra cui anche la condizione avversa della madre, e a accettarli; inoltre, anelava a un'indipendenza di cui non disponeva, cosa che la porta a tentare di cattivo grado la carriera del magisterio.

Vince un concorso pubblico e viene nominata professoressa in un istituto femminile a São Pedro; competente e molto dedita al lavoro, ottiene subito fama di grande docente, grazie alla quale inizia ad essere bersaglio di lusinghe. Tra i vari pretendenti, ha modo di conoscere un giovane maturo e a modo, ma anche simpatico e sorridente, José Vieira Tatagiba. Sebbene uomo di legge, Tatagiba condivide con lui i suoi interessi letterari e viene da questo – primo ammiratore dei

suoi lavori – incentivata a coltivarli, scrivendo e pubblicando, cosa piuttosto in comune per un uomo dell'epoca.

Usando un'interpretazione di Karina de Rezende Tavres Fleury (2008), è probabile che in questo periodo l'autrice abbia malincuore accettato di sublimare il suo sogno – il sogno di diventare una farmacista, una “donna diversa dalle altre del suo tempo” – scambiando i farmaci con racconti e poesie. Tutti i suoi racconti sono costruiti a partire dalla figura centrale di donne che lottano contro un mondo crudele che impedisce loro di sentirsi libere, di compiere le proprie scelte autonomamente e arbitrariamente; esempio di questi genere e tema è il racconto “A cruz da estrada”, che vedremo successivamente in proposta di traduzione.

La sua nuova ritrovata pace sarà minacciata nuovamente da un drammatico evento, la morte - a soli undici mesi di vita - di uno dei suoi quattro figli; tale morte viene evocata nel componimento poetico “Ruizinho”, commovente e dal forte pathos, che vedremo in seguito. La serie di tragici avvenimenti non termina qui: poco dopo la morte del figliolo, le viene diagnosticata la tubercolosi, malattia che non prevedeva alcun tipo di cura all'epoca, una vera sentenza di morte. Lasciando il marito incredulo, folle e incapace di accettare la realtà, Tatagiba mostra una lucidità invidiabile nei suoi ultimi mesi di vita affrontando la malattia: prova di ciò è il poema “Morrer Moça” con cui pare parlare esplicitamente della fine della sua stessa vita, in maniera non impersonale, senza arzigogoli e giri contorti, bensì diretta e d'impatto, in una densa percezione sensibile e funerea. Lo stesso tenore possiamo notare nelle riflessioni, questa volta meno nitide e parzialmente deliranti, nelle note manoscritte su una pagina bianca di *L'homme que rit* di V. Hugo, dove vengono riportate, come in un testamento, le sue ultime volontà di essere umano, di donna, di scrittrice; Maria Antonieta Tatagiba soccombe alla TBC il 13 marzo 1928 a soli 33 anni.

Conclusa questa introduzione biografica sull'autrice, proseguiamo il nostro lavoro d'analisi sui testi e procediamo con la proposta traduttologicamente commentata dei metatesti; a questo proposito, mi sembra opportuna e di nostro interesse la serie di risposte che Tatagiba propone alle domande del già citato questionario del 1925 (Tatagiba, 2020), grazie a cui possiamo avere accesso alla sua posizione politico-sociale e alla sua ideologia femminista.

Quadro 7 – Questionario

TRANSCRIÇÃO DA “PÁGINA CONFIDENCIAL” DE MARIA ANTONIETA TATAGIBA	TRASCRIZIONE DELLA “PAGINA CONFIDENZIALE” DI MARIA ANTONIETA TATAGIBA
A exemplo do que se pratica nos centros da mais requintada civilização espiritual, também queremos conceder às nossas ilustres compatriotas – cuja cultura literária ou artística constitui formoso penhor da estima e acatamento, que todos lhes rendemos – o ensejo de nos demonstrarem, em admiráveis sínteses, claras e incisivas, as fulgurações de suas inteligências e os rumos principais de seus temperamentos. Para isso organizamos o seguinte inquérito, que já logrou lisonjeira aceitação das nossas gentis leitoras, a quem o cultivo das letras causa a maior e mais vibrante alegria. Iniciamos a publicação desta página com as respostas que deu ao nosso questionário a notável e esmerada escritora Maria Antonieta Tatagiba, cujos versos impecáveis, mais de uma vez, têm realçado as páginas deste periódico, revelando-a insigne sacerdotisa nos mistérios eleusinos da poética, que, na sua lira, é escrava favorita da arte e da beleza. A enquete do número próximo será respondida pela nossa distinta conterrânea, senhora Guilly Furtado Bandeira, cuja pena, altiva e emancipada, tem o segredo das frases surpreendentes, que espelham a verdade, numa repulsa hostil a todos os convencionalismos, com que a hipocrisia humana não se farta de mascarar, incessantemente. Em seguida, esperamos que outras figuras singulares do nosso intelectualismo feminino ilustrarão esta página – que envolve alta homenagem à Mulher espírito-santense, representada, literariamente, pelas suas figuras de eleição. Questionário <i>Qual o traço predominante do meu caráter?</i> A franqueza: exponho sempre com sinceridade o que sinto e penso; por isso não possuo a maleabilidade de gênio necessária para agradar, na sociedade. O trato social exige dissimulações de que sou incapaz. <i>Que mais me desagrada?</i> Não poder viajar em busca de novas fontes de cultura para o meu espírito. <i>Qual o divertimento que mais me atrai? E o</i>	A esempio di ciò che viene praticato nei centri dalla più ricercata civiltà spirituale, noi pur vogliamo concedere alle nostre illustri conterranees - la cui cultura letteraria o artistica costituisce armoniosa prova di stima e venerazione, che tutti dobbiamo loro – l'opportunità di mostrarci, in ammirevoli sintesi, chiare e incisive, la nitidezza del loro intelletto e le traiettorie dei loro temperamenti. Per questa ragione abbiamo organizzato il seguente sondaggio, che ha già ottenuto lusinghiera accettazione delle nostre gentili lettrici, alle quali la coltivazione delle lettere causa la più grande e vibrante contentezza. Abbiamo iniziato la pubblicazione di questa pagina con le risposte al nostro questionario date dalla notevole e raffinata scrittrice Maria Antonieta Tatagiba, i cui impeccabili versi, in svariate occasioni, hanno elevato le pagine di questo periodico, rivelandoci un'insigne sacerdotessa nei misteri eleusini della poetica, che, nella sua lirare, è schiava prediletta di arte e bellezza. All'indagine del numero venturo risponderà la nostra distinta conterranea Signora Guilly Furtado Bandeira, la cui penna, altera e emancipata, ha il segreto delle frasi sorprendenti, che rispecchiano la verità, in una repulsione ostile a tutti convenzionalismi con cui l'ipocrisia umana non si stanca di mascherarsi, incessantemente. Di seguito, ci aspettiamo che altre singolari figure ed intellettuali rendano illustre questa pagina – che vuole essere tributo alla Donna spirito-santense, letterariamente rappresentata dalle sue figure di elezione. Questionario <i>Quale il tratto predominante del mio carattere?</i> La franchezza: espongo sempre con sincerità ciò che sento e penso; per questo non possiedo la malleabilità d'indole necessaria a aggradare, in società. Il tratto sociale esige dissimulazioni di cui sono incapace. <i>Che altro mi rincresce?</i> Non poter viaggiare alla ricerca di nuove fonti di approvvigionamento culturale per il mio spirito. <i>Qual il divertimento che più mi attrae? E lo sport di mia predilezione?</i>

<i>esporte de minha predileção?</i> Sou pouco inclinada a divertimentos e a esportes. <i>Qual o meu principal defeito?</i> O retraimento. <i>Qual o erro que merece a minha indulgência?</i> Errar é dos homens... e o gesto do perdão é sempre nobre. <i>Que penso do flirt?</i> Efêmero, tendo a duração de uma rosa, passando sem deixar um perfume de saudade, só poderá agradar às índoles levianas. <i>Que penso da sociedade?</i> Que, sob novas roupagens, conserva a alma dos velhos tempos – é a mesma que condenou João Valjean pelo roubo de um pão e viu impassível a miséria de Camões – severa para os humildes, indiferente para os que se elevam pelos próprios méritos, pródiga de lisonjas para os abastados e poderosos. <i>Que qualidades prefiro no homem?</i> A firmeza de caráter, aliada ao cultivo do espírito. <i>Que virtudes louvo na mulher?</i> O amor ao trabalho e a coragem para vencer nas lides da vida. <i>Qual o tipo masculino que prefiro?</i> O físico pouco importa; prefiro os homens de talento e de cultura. <i>Que penso do casamento?</i> É a união grave dos dois sexos, cheia de pesados encargos, é certo, mas iluminada pelas mais risonhas e puras felicidades. Mas para isso é indispensável que se assente sobre sólidas bases: amor verdadeiro, o mesmo nível de educação, harmonia de ideias e sentimentos. É desses consórcios que nascem os lares perfeitos. Mme. Staël achou, certamente, em um lar assim, o segredo de uma glória cheia de venturas. <i>Que digo da moda? Merecem-me simpatias os cabelos cortados?</i> Acho que a moda, sendo a principal ocupação e preocupação de muitas cabeças frívolas, só cuidadas por fora, constitui o maior entrave à boa marcha do progresso feminino. Coloca a mulher num plano inferior – de que os homens sabem tirar partido, incensando-lhe a vaidade;	Sono poco incline a divertimenti e sport. <i>Qual il mio principal difetto?</i> La ritrosia. <i>Qual l'errore che merita la mia indulgenza?</i> Errare è umano... e il gesto del perdono è sempre nobile. <i>Cosa penso del flirt?</i> Effimero, passeggero come una rosa che non lascia alcun profumo di saudade, potrà allietare solo le indoli frivole. <i>Cosa penso della società?</i> [Penso] che, sotto le spoglie, conservi l'anima dei vecchi tempi - è la stessa che ha condannato Jean Valjean³⁴ per il furto di un tozzo di pane e ha assistito impassibile alla miseria di Camões - severa verso gli umili, indifferente nei confronti di chi si solleva grazie ai propri meriti, prodigo di lusinghe per potenti e abbienti. <i>Che qualità preferisco negli uomini?</i> La risolutezza del carattere, oltre alla cura/coltivazione dello spirito. <i>Che virtù nelle donne?</i> L'amore per il lavoro e il coraggio di vincere le dispute della vita. <i>Quale il tipo maschile che preferisco?</i> Il fisico poca importa; preferisco gli uomini di talento e cultura. <i>Cosa penso del matrimonio?</i> È l'unione gravosa dei due sessi, colma di pesanti oneri, invero, tuttavia è illuminata dalle più promettenti e pure felicità. A questo fine è indispensabile che si fondi su solide basi: vero amore, stesso livello di istruzione, armonia di idee e sentimento. È da queste unioni che nascono le famiglie perfette. Madame de Staël ha certamente trovato in un consorzio simile il segreto di una gloria ricolma di fortuna. <i>Cosa ne penso della moda? Se i capelli corti meritano le mie simpatie?</i> Ritengo che la moda, essendo la principale occupazione e preoccupazione di molte teste frivole, attente solo all'esteriorità, costituisca il maggior ostacolo alla buona marcia del progresso femminile. Mette la donna su un piano inferiore - di cui gli uomini fanno
--	---

³⁴ NdT: Jean Valjean è il protagonista del romanzo *I Miserabili* di Victor Hugo.

transforma-a em boneca de salão, admirada talvez pela beleza, mas dando motivo a que se justifique o conceito: “Tão boa que para nada presta”. Para não ser prejudicial, a moda deve ser seguida sem exageros.

Quanto ao uso dos cabelos cortados, acho-o cômodo e elegante, muito condizente com as conquistas do nosso sexo: nos tempos presentes, em que milhares de mulheres proveem o sustento com trabalho próprio, justo é que não possam perder, compondo penteados, diante de um espelho, um tempo, que lhes é tão precioso. É despropositada a razão por que lhes fazem os homens tamanha guerra.

Como defino o pudor?

É a manifestação da delicadeza dos sentimentos: é irmão da virtude e como que o perfume da dignidade da mulher.

Qual a minha opinião sobre o feminismo?

Nos dias que correm, quando o feminismo está prestes a triunfar, a mulher por efeito de uma educação mais apurada, transformou-se: não é mais a suave e humilde criatura, cujo horizonte social se limitava ao estreito âmbito da família, suportando pela vida afora, com resignação evangélica, as brutalidades do homem grosseiro e mal, que o destino lhe desse por companheiro. Este, abusando de sua força, fazia da mulher, escrava, serva, instrumento de seus caprichos e prazeres. Hoje, lutando ao lado do homem, aparelhada como ele para enfrentar e vencer as dificuldades da vida, cônica dos seus direitos, a independência do espírito garantida pelo próprio labor, ela não poderá sofrer, como até então, o homem – egoísta, sensual, infiel, dominador – defeitos que constituem a essência de sua natureza, por um atavismo de séculos. Daí o ódio ou o temor de muitos pelos progressos do feminismo. Dizem estes, em frases cheias de mel, coisas, na verdade belas, mas sem efeito na vida real: “A mulher é o manancial de nossa felicidade, é uma criatura quase divina, que não deve viver a não ser no ambiente puro da família, é um anjo, é uma deusa, é o sol de nossa vida”. Tudo isso seria muito belo, agradaria à fantasia, entusiasmaria as almas sentimentais, mas não melhoraria a situação da mulher na sociedade: – pobre criatura, outrora presa aos mais humildes, obscuros e penosos trabalhos, enquanto o marido, livremente, distraía a monotonia do viver em comum lá por fora, nos clubes, em busca de prazeres e diversões. Seria preciso que, no íntimo da mulher, a Mãe vencesse a Esposa e

apropriar-se, adulandone a vanità; a rende bambola da salone, ammirata forse per la sua bellezza, dando ragione d'essere e giustificazione al concetto: “Tanto bella quanto dispensabile”. Affinché non sia pregiudizievole, la moda deve esser seguita senza esagerare.

Quanto all'uso dei capelli corti, lo trovo comodo ed elegante, si addice alle conquiste del nostro sesso: in questi tempi, in cui migliaia di donne provvedono al sostentamento di loro stesse con il proprio lavoro, pare giusto che non possano perdere, acconciandosi dinanzi a uno specchio, un tempo che è loro così prezioso. Ne è spropositata ragione per cui gli uomini fanno loro una tale guerra.

Come definisco il pudore?

È la manifestazione della delicatezza dei sentimenti: è fratello della virtù, come (se fosse) una sorta di profumo della dignità della donna.

Quale la mia opinione sul femminismo?

Al giorno d'oggi, in cui il femminismo sta per trionfare, la donna - per effetto d'una educazione meglio elaborata - si è trasformata. Non è più la soave e umil creatura, il cui orizzonte sociale si limitava allo stretto ambito familiare, costretta a sopportare per tutta la vita, con rassegnazione evangelica, le brutalità dell'uomo rozzo e cattivo, che la cattiva sorte le destinasse come compagno. Questi, abusando della sua forza, faceva della donna una schiava, serva, strumento dei suoi capricci e piaceri. Oggi, lottando sullo stesso piano dell'uomo, disponendo dei suoi stessi strumenti per affrontare e vincere le difficoltà della vita, conscia dei propri diritti di cui gode, l'indipendenza di spirito garantita dal lavoro stesso, lei non soffrirà, come allora, l'uomo – egoista, sensuale, infedele, dominatore –, i cui difetti costituiscono l'essenza della sua natura, perpetuatisi nell'atavismo dei secoli. Da qui proviene l'odio o il timore di molti per i progressi del femminismo. Dicono questi, in frasi melliflue, cose belle in effetti, ma prive di senso nella vita reale: “La donna è la sorgente della nostra felicità, è una creatura quasi divina, che non deve vivere al di fuori dell'ambiente puro della famiglia, è un angelo, è una dea, è il sole delle nostre vite”. Tutto ciò sarebbe bellissimo, aggraderrebbe alla fantasia, entusiasmerebbe le anime sentimentali, mas non migliorerebbe la situazione della donna nella società: – povera creatura, reclusa alle più umili, oscure e penose faccende, mentre il marito, liberamente, distraeva la monotonia della vita coniugale recandosi là fuori, nei club, alla ricerca di piaceri e divertimenti. Sarebbe necessario che, nel profondo della donna, la Madre vencesse la

ela abdicasse o seu direito à felicidade e às alegrias da existência. Mas as mulheres, nem todas, poderiam sentir disposições para ser santificadas no martirólogo do sexo e, como consequência de sua revanche, o feminismo surgiu, progrediu e triunfou. O sexo frágil tem se revelado inteiramente capaz em todos os ramos da atividade humana, apesar de sua decantada fraqueza física. O homem não deve, pois, recluir o feminismo, porque ele terá a seu lado uma companheira culta, digna, capaz de compreendê-lo e substituí-lo nas necessidades prementes da vida; no casamento haverá maiores probabilidades de venturas, por efeito de uma estreita comunhão de ideias e sentimentos e dos modernos ménages irradiará uma felicidade mais perfeita. Deixem que as mulheres lutem e trabalhem; nem todas se casam, nem todas possuem um lar, nem todas se acham ao abrigo das necessidades: - a essas que proveem a subsistência com a afanosa atividade do seu espírito ou com o labor das próprias mãos, o nosso carinho e o nosso respeito, porque enobrecem o sexo, exalçam as virtudes e elevam a dignidade da mulher.	Moglie e quest'ultima abdicasse a felicità e allegrie dell'esistenza. Ma le donne, non tutte, potrebbero sentirsi disposte a l'essere beatificate nel martirologio del sesso e, di conseguenza, il femminismo sorge, progredisce, trionfa. Il gentil sesso ha rivelato di essere capace in tutti i campi dell'attività umana, nonostante la sua decantata debolezza fisica. L'uomo non deve, dunque, temere il femminismo, poichè [grazie a quest'ultimo] avrà al suo fianco una compagna colta, degna, capace di comprenderlo e sostituirlo nei bisogni impellenti della vita; nel matrimonio, vi saranno maggiori probabilità di ventura, per causa di una stretta comunione di idee e sentimenti, e dai moderni menage si irraderà una felicità più perfetta. Lasciate che le donne lottino e lavorino; non tutte si sposano, non tutte possiedono una casa, non tutte sono ben provviste contro le necessità: - a coloro che provvedono alla propria sussistenza con un affannante attività dello spirito o con il lavoro delle mani, [destiniamo] il nostro affetto e il nostro rispetto, perché nobilitano il sesso, esaltano le virtù e elevano la dignità della donna.
--	---

Fonte: Sodré (2020, p. 96-101).

Iniziamo la prima sezione relativa a processi traduttivi e commenti traduttologici, che hanno prodotto i metatesti proposti in questa sede. Come già accennato nei commenti riguardanti Francisca Clotilde, la traduzione prosaica – diversamente da quella metrica in versi – presenta un maggiore grado di flessibilità ed elasticità, pur presentando – a sua volta – delle ostilità. Seguono delle riflessioni scatenate da componenti testuali che, per morfosintassi o resa di eufonia e immagini, potrebbero essere considerate interessanti.

A riga quattro, Maria Antonieta Tatagiba utilizza il sostantivo *compatricio*; suppongo – date le dimensioni del riferimento, ovvero una città – ci si possa rivalere del significato propostoci da Caldas Aulete: “Nascido no mesmo país ou mesma terra que outro”.

A un pubblico italofono, la parola “compatriota” potrebbe evocare scenari in scala maggiore, riferendosi possibilmente a un paese o nazione. In virtù di questo raziocinio, suggerisco nel testo d’arrivo l’adozione di “conterraneo” o “compaesano”; tra le due possibilità, ho prediletto la prima per veicolare una dimensione in scala

minore di questo orgoglio campanilistico, essendo – inoltre – coerenti con la definizione del lemma segnalata da CA.

A riga nove, l'autrice impiega il nome *fulguração* per descrivere la notevole produzione letteraria delle sue conterrane; poco prima, questa definisce ammirevoli le sintesi chiare e incisive di tali produzioni. La parola *fulguração* rimanda - in qualche misura - a questa chiarezza di pensiero, a una manifestazione di illuminata ispirazione. Nella sua prima accezione, si riferisce alla chiarezza della luce prodotta dall'elettricità liberata nell'atmosfera (Aulete, 2024d). Questo gioco di significati risulta essere estremamente gradevole; sebbene la lingua italiana disponga di polisemia in “folgorazione”, tale gioco di armoniosi significati in dialogo si perderebbe nel movimento da una lingua all'altra; la prima accezione di “folgorazione” in lingua italiana rimette agli effetti negativi causati da una scarica elettrica su un organismo (Treccani, 2025h). Al fine di evitare questa ambiguità e la possibile ripetizione delle possibilità derivative di “chiaro”, ho preferito adoperare “nitidezza” nel testo d'arrivo, garantendo quantomeno un dialogo sinonimico.

Breve valutazione relativa a **riga dieci**: la scrittrice utilizza il sostantivo *rumo* per indicare la direzioni dei temperamenti intellettuali delle sue conterrane. In questo caso, ho deciso di fare uso di “traiettoria” con la finalità di originare un risultato maggiormente eufonico, ottenuto dalla consonanza tra gli elementi dentali-occlusivi (t) e quelli alveolari-vibranti (r) condivisi con “temperamento”, il complemento circostanziale successivo.

Entriamo nelle risposte al questionario che la pensatrice formula, iniziando dal quesito sulla **società**: in questa risposta, Tatagiba espone – in una critica breve e incisiva – contrasti, incoerenze e contraddizioni della società umana, quasi giudicandone l'assenza di senso. In tale risposta, la società viene definita severa *para* gli umili, indifferente *para* chi si eleva grazie ai propri meriti e prodiga *para* i potenti. La preposizione *para* ha molti usi e significati: può esprimere direzione o destinazione, destinatario o beneficiario di un'azione, ecc... In questo caso specifico, potremmo ritenere che queste categorie di esseri umani siano i “luoghi d'arrivo” destinatari di un comportamento o giudizio. Ad ogni modo, in traduzione, ho pensato di proporre varie alternative – perifrastiche e non – con l'intuito di evitare la cacofonica ripetizione dei traduttori dei vari *para*. Sono stati adottati rispettivamente la preposizione “verso”, la perifrasi preposizionale “nei confronti di” e “per”, il parente etimologicamente più prossimo di *para*. Infine, in relazione alla resa di *abastados*,

sacrificio “agiati” e “benestanti” in favore di “abbienti” con l’intuito di conferire un ritmo gradevole – vicino a quello prodotto da *abastados* e *poderosos* – derivato dall’accostamento di questi ultimi con “potenti”.

Due piccoli accorgimenti sulle risposte che Tatagiba elabora riguardo a **matrimonio** e **moda**: la letterata qualifica il *casamento* come *união grave*, unione gravosa dei due sessi, in un’ottica eteronormativa tipica del tempo. Predilige l’epiteto “gravoso” in luogo di “grave” per via della greve pesantezza – in dialogo con i pesanti e opprimenti incarichi da lei citati – che questo fa trasparire più agevolmente .

Per quanto concerne la risposta sulla moda, l’autrice ci dice che – affinché non sia dannosa – la moda deve essere seguita *sem exageros*: qui ho deciso di servirmi di una trasposizione, verbalizzando ciò che segue la preposizione privativa, garantendo nel testo di arrivo la collocazione più comune e usuale “senza esagerare”.

Nella questione sui **capelli corti**, l’intellettuale elogia i vantaggi di questa acconciatura, utilizzando – tra i vari – anche l’argomento del risparmio di tempo, meglio utilizzato nel lavoro e nel diletto.

Quadro 8 – Sezione questionario

Para não ser prejudicial, a moda deve ser seguida sem exageros. Quanto ao uso dos cabelos cortados, acho-o cômodo e elegante, muito condizente com as conquistas do nosso sexo: nos tempos presentes, em que milhares de mulheres proveem o sustento com trabalho próprio, justo é que não possam perder, compondo penteados, diante de um espelho, um tempo, que lhes é tão precioso.	Quanto all’uso dei capelli corti, lo trovo comodo ed elegante, si addice alle conquiste del nostro sesso: in questi tempi, in cui migliaia di donne provvedono al sostentamento di loro stesse (si sostentano) con il proprio lavoro, pare/ è giusto che non possano perdere, pettinandosi/acconciandosi dinanzi a uno specchio, un tempo che (gli) è loro così prezioso.
---	---

Fonte: Sodré (2020, p. 99).

In questa riposta sorge una questione: sottolineare nel metatesto l’autosostentamento delle donne attraverso pronomi riflessivi, particelle e possessivi è fondamentale, ma il coacervo di questi elementi può produrre risultati ridondanti. Ad esempio, potremmo ritrovare in alcune proposte di traduzione un esubero di “loro” che, seppur con funzioni morfosintattiche differenti, suonerebbe sgradevole; la loro funzione poco importa sul piano fonetico. L’intuito qui è trasmettere l’impatto di queste parole facendo sì che suonino armoniose al contempo. Con lo scopo di evitare la reiterazione del pronome possessivo rafforzativo in funzione aggettivale

“proprio” in troppe istanze, ho reso *proveem o sustentamento com trabalho próprio* in maniera sintetica ed eufonica tramite l’impiego del verbo “sostentarsi”. Perso inizialmente l’impatto di “proprio”, mi prodigo al suo recupero successivamente nella qualificazione del loro lavoro, portandomi a cogitare l’opzione: “in questi tempi, in cui migliaia di donne si sostentano con il proprio lavoro”.

Dichiarando la sua posizione a favore del **femminismo**, Tatagiba – in primo luogo – decostruisce l’immaginario romantico degli uomini sulla figura della donna (peri)angelicata: “Dizem estes, em frases cheias de mel, coisas, na verdade belas, mas sem efeito na vida real”. Una frase lucida, concisa, incisiva. La questione traduttologica in questo caso pone l’accento su *na verdade*; tradurre questa locuzione avverbiale con la sua possibile equivalente per frequenza d’uso “in realtà” ci porterebbe ad una stridente successione di “realtà” e (vita) “reale”. Mi propongo di riprendere *efeito* retto dal privativo *sem* per utilizzarlo come sostituto della costruzione avverbiale citata; così facendo, ho modo di agire sull’idea di senso, e implicitamente di effetto-conseguenza, che tali parole “melliflue” trasmettono nella vita reale. Quale senso trasmettono? Parafrasando Tatagiba, nessuno. Questo ragionamento mi ha condotto all’ipotesi: “Dicono questi, in frasi melliflue, cose belle in effetti, ma prive di senso nella vita reale”.

Segue in questa stessa risposta sul femminismo, una riflessione sul genere inserita in un’ottica relativa al **lavoro**; sviluppando il punto sull’immaginario degli uomini su una donna (peri)angelicata, l’autrice ci dice che, mentre l’uomo può sfuggire al tedio della vita quotidiana e coniugale nel mondo esterno, la donna - seguendo quell’ideologia angelicante – sarebbe reclusa a “os mais humildes, obscuros e penosos trabalhos”. Tra le possibilità traduttive di *preso* e un’lettura più approfondita dell’opinione dell’autrice, sono giunto a un’epifania. Fate caso alla conclusione che l’autrice formula nella risposta a questo quesito:

Deixem que as mulheres lutem e trabalhem; nem todas se casam, nem todas possuem um ar, nem todas se acham ao abrigo das necessidades: - a essas que proveem a subsistência com a afanosa atividade do seu espírito ou com o **labor** das próprias mãos, o nosso carinho e o nosso respeito, porque enobrecem o sexo, exalçam as virtudes e elevam a dignidade da mulher. (Tatagiba *apud* Sodré, 2020, p. 101, grassetto nostro)

Che sia uno di quei flutti di coscienza di cui vi parlerò in seguito? Ad ogni modo, ho avuto l’impressione di un impiego ponderato, cosciente e differenziato da

parte dell'autrice delle parole *labor* e *trabalho*; ho anche avvertito una preferenza idioletale nei confronti di una delle due. Forte di ciò, torno al testo. Traducendo in parole l'epifania, pare quasi che l'autrice usi in un'accezione spregiativa la parola *trabalho* – come in questo caso, appunto – come se questa, inevitabilmente, non facesse altro che umiliarla, privandola di dignità e sottoponendola al rafforzamento, cosciente o meno, di rapporti di potere gerarchici, fallocentrici, prestabiliti. Nel momento in cui Tatagiba fa uso della parola *labor*, pare lo faccia in un'accezione diametralmente opposta rispetto alla precedente; *labor* non umilierebbe la donna e le consegnerebbe una dignità umana di sovente assente in *trabalho*. *Labor* sembra configurarsi in un'ottica di lotta egualitaria, di giustizia, di libertà. A sostegno di questa interpretazione, possiamo sottoporre a l'occhio scrutatore di lettrici e lettori questo secondo frammento:

Hoje [...] aparelhada como ele para enfrentar e vencer as dificuldades da vida, cõscia dos seus direitos, a independência do espírito garantida pelo próprio labor, ela não poderá sofrer, como até então, o homem. (Tatagiba *apud* Sodré, 2020, p. 100)

Per refutare questa interpretazione, possiamo fare uso delle parole che la stessa proferisce in relazione alle virtù che stima nella donna: “O amor ao trabalho e a coragem para vencer nas lides da vida”. Perché amare qualcosa che può causare solo il nostro male? Come le parole melliflue di poc'anzi, non avrebbe senso. Ad ogni modo, specialmente nel frammento relativo ai “mais humildes, obscuros e penosos trabalhos”, ritengo sussista questo contrasto, o quanto la sua possibilità.

Allo scopo di confezionare questa vena ermeneutica, penso immediatamente alla possibilità di adoperare “faccenda” per redimere questa ardua contesa interna. “Faccenda” presenta l'accezione negativa richiesta, e può indicare un affare, una cosa qualunque, per lo più spiacevole, noiosa, intricata (Treccani, 2025g). Ciò mi porta a proporre nel metatesto: “povera creatura, reclusa alle più umili, oscure e penose faccende”.

Ultima questione d'interesse traduttologico la ritroviamo nei periodi conclusivi in questa risposta sulle visioni di Maria Antonieta Tatagiba in relazione al femminismo; rafforzando la sua argomentazione sull'emancipazione della donna, l'autrice dichiara che “o feminismo surgiu, progrediu e triunfou”. La forza, l'intensità, l'impatto di questa sequenza di preteriti è straordinariamente coinvolgente. Come

trasferire una tale potenza, un simile impeto nel testo di destinazione? Rimanendo fedeli al tempo sintetico utilizzato, avremmo bisogno di un indicativo passato prossimo in lingua italiana; ciò richiederebbe l'alternanza dei verbi ausiliari "essere" e "avere", rendendo l'intera costruzione irrimediabilmente più fievole, fragile e verborragica, e indebolendo l'immagine evocata dall'autrice. È stata già esemplificata una strategia che prevedesse l'utilizzo del passato remoto in luogo del *pretérito perfecto simples*; in questa circostanza, non pare opportuno, sembrerebbe quasi fuori luogo. In virtù di ciò, tra morfologia e semantica, prediligo la seconda: indicativo presente. Un momento d'ispirazione, indicativo presente: questo tempo offre strumenti sintetici ed immediati. "Il femminismo sorge, progredisce, trionfa". Tale soluzione risponde alle necessità sopraelencate, echeggiando ed immortalando con avvincente effetto la visione incoraggiata ed evocata dall'autrice; tutto ciò ai danni di una mera e arida fedeltà morfo-sintattica.

Concludendo la nostra sezione prosaica sull'autrice, possiamo affermare che – grazie alle risposte al questionario – abbiamo accesso a una Tatagiba inedita, che espone in maniera esplicita le proprie ideologie e posizioni senza timori né paure, e – se vogliamo – anche burlandosi degli uomini intimiditi dai femminismi. L'autrice, come già accennato, si dedica anche alle composizioni poetiche nel breve arco della sua produzione letteraria, dettato dalla sua morte precoce; in *Frauta Agreste* troviamo la maggior parte dei suoi poemi, altri invece sono stati pubblicati nella sopracitata rivista *Vida Capichaba*, tra cui ricordiamo *Morrer moça*, poema pura espressione di lucidità antemortem in cui l'autrice decanta e accoglie la sua stessa morte; entrambi seguono in traduzione, come di consueto, con i relativi commenti traduttologici.

Quadro 9 – Poema numero 1 Tatagiba

RUIZINHO	PICCOLO ³⁵ RUI
Maio... Ressoam no ar as harmonias Dos bronzes e das longas litánias... Foi em maio... há um ano que partiste... E este mesmo sino que risonho, agora, Tange, na tarde em que foste embora Soava num dobre compassado e triste.	Maggio... Risuonan nell'aere le armonie Dei bronzi e delle lunghe litanie... Fu a maggio... da un anno m'hai lasciata... E questa stessa vasa che ridente, ora, Tange, alla sera che fatal addolora Risuonava in un'eco triste e cadenzata.
Tudo revive com o dulçor do outono... Só tu jamais te acordas desde sono... Há um frescor de verduras orvalhadas,	Tutto rivive in un dolciore d'autunno... Giammai tu ti desterai dal sonno... V'è una frescura di verdeggianti rugiade,

³⁵ Cf. Faria (2023).

Pelos campos de um lindo verde-gaio, O mais suave azul no céu de maio, Lírios se abrindo à beira das estradas... Maio voltou florindo os matagais, Só tu partiste para nunca mais! Quando entardece para a ermida³⁶ a pino No alto do outeiro, vejo rumorosas Ledas crianças carregando rosas... E vazio o teu berço pequenino... Quanta alegria!... O sino lembra um monge Rezando a missa nova... E tu... ai! Longe... Tudo vibrando alegre como um guizo... E em meio deste rir que no ar espoca Visse eu sorrindo a flor de tua boca Que a terra me seria um paraíso! Maio... cantam os sinos... não despertas! As faces brancas, de livor cobertas, Adormeceste lindo, um rubro manto Recamado de estrelas cor de ouro, Um diadema no cabelo louro Entre círios e flores qual um santo! Não tens saudade do teu doce lar, Quando na terra tudo anda a cantar? Dessa existência de horas passageiras Que tiveste? Da casa onde era um fio De música o teu leve balbucio, E onde os lírios te olhavam das floreiras? De quem te acalentava com carinho, Quando o luar descia, cor de linho, E estrelas de ouro lá no céu de bruços, Dormir te viam cheias de meiguice? Daquela voz tão doce que te disse O último adeus cortada de soluços? Tudo revive com o dulçor do outono... Só tu não deixas este longo sono... Maio voltou florindo os matagais E enquanto expira a tarde azul e pura, De rosas cubro a tua sepultura, Porque partiste para nunca mais!	Per i campi dai bei verdi splendori, Un soave cielo terso nel mese dei Maggiori, (E) I gigli si aprono lungo le strade... Maggio infiorando i boschi è tornato, ma tu mi hai abbandonato! Quando a piombo il sol cala sulla chiesetta dall'alta collina, vedo rumorose Liete creature che portano rose E di vuoto ricolma la tua culletta Quanta allegria!... La vasa ricorda un postulante mentre la nuova messa intona... E tu..oh! Distante... Tutto vibra allegro in un tintinnio... A fior della tua bocca, tanto vissi col sorriso Pervasa dal gaio aereo crepitio Che la terra mi pare(v)a un paradiso! Maggio... campane... cedi al sopore! Le membra bianche, puro pallore, Assopito in un cupreo manto trapunto di un oro stellato, Un diadema nel crine aurato Fra ceri e fiori sì come un santo! Non ti manca il tuo dolce focolare, Quando in terra tutto perdura a cantare? Dell'esistenza dalle ore passeggiare che avesti? In casa onde era un vocio di musica il tuo lieve balbettio, E da dove i gigli ti guardavano dalle fioriere? Di chi con affetto ti riscaldava, e il chiaro di luna, color lino, calava E le stelle d'oro lassù nel ciel chinato Ti guardavano dormire colme di tenerezza? Della voce che ti disse con tanta dolcezza L'ultimo addio dal pianto soffocato? Tutto rivive col dolcior d'autunno... Sol tu non lasci questo lungo sonno... Maggio infiorando i boschi è tornato E mentre spira la sera cesia e pura Di rose copro la tua sepultura, perché tu m'hai abbandonato!
---	---

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Iniziamo le nostre valutazioni preliminari pretraduttive: siamo in presenza di otto strofe formate da sestine decasillabe – considerata la sinalefe, e ad esclusione dell'ultimo novenario – le cui rime seguono lo schema sintetico

³⁶ “(er.mi.da) sf. 1. Capela em lugar ermo ou fora de um povoado 2. P.ext. Qualquer capela, ou igreja pequena [F.: Do gr. *eremités*, pelo lat. *eremita*, na acp. tard. de 'pequena igreja em lugar ermo', por via popular.]” (Aulete, 2024c).

AABCCBDDEFFEGGHHJJ³⁷. Rime bacciate (AA) seguite da rime incrociate (BCCB). Lo schema proposto è abbreviato, ma si ripete generando nuovi versi per quasi tutta la composizione poetica fino a rompere la sua continuità nei versi finali, dove riprende DD e G, e chiude con VVG.

Prima strofa

L'occhio si sofferma su *partiste* e *sino*; *partir* è un verbo estremamente polisemico in portoghese brasiliano: può essere innocuo (si pensi ad un “partiu!”), ma può giungere addirittura ad indicare la forza violenta e transitiva del rompere *alguém* o qualcosa, sino all'estremo *partir*. Non un semplice “partire”, ma un andar via e, nei casi più tragici, per sempre, senza far mai più ritorno. Quest'ultima accezione è il nostro caso, il poema non lascia dubbi. “Há um ano que partiste...”, da un anno sei morto, un anno fa hai abbandonato qualcuno. La soluzione che mi sovviene è morfologicamente molto prossima rispetto al nostro *partir*, “partire”, con l'aggiunta di un prefisso e una nominalizzazione deverbale basata sul participio passato, produce “dipartita”, forma eufemistica comune in ambito letterario con la quale spesso si indica il distacco definitivo, la morte.

Procediamo con *sino*. “Campana” mi pare estremamente dissonante tra questi versi e, inoltre, presenta ben tre sillabe, non può esserci d'aiuto. È necessario trovare un traduce che non si discosti da questo campo semantico – un campo sonoro e funereo al contempo – e mi permetta di rispettare il metro. Operiamo un'analisi etimologica di “Campana”: “**campana** s. f. [lat. tardo *campana*, propr. agg. neutro pl., sottint. *vasa*, cioè «vasi (di bronzo) della Campania»” (Treccani, 2024c). Perché non utilizzare una versione arcaizzante del lemma che rispetti i nostri criteri? Usare “vaso” e “vasi” creerebbe, specialmente al plurale, una gradevole relazione dialogica con *bronzes*, ma produrrebbe un risultato ambiguo dovuto all'accezione più comune di “vaso” contenitore nell'italiano contemporaneo. Abbraccio la versione al femminile “*vasa*”, caduta in disuso, e la inserisco nel metatesto. Questo processo mi conduce a questa prima ipotesi:

³⁷ Schema integrale: AABCCBDDEFFEGGHHJJKLLKMMNOONPPQRRQSSTUUTDDGVVG.

Quadro 10 – Sezione 1 poema Tatagiba 1

Maio... Ressoam no ar as harmonias Dos bronzes e das longas litanias... Foi em maio... há um ano que partiste... E este mesmo sino que risonho, agora, Tange, na tarde em que foste embora Soava num dobre compassado e triste.	Maggio... Risuonan nell'aere le armonie Dei bronzi e delle lunghe litanie... Fu a maggio... un anno dalla tua dipartita... E questa stessa vasa che ridente, ora, Tange, alla sera in cui sei andato via Risuonava in un rintocco cadenzato e triste.
--	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Tale proposta, pur essendo piuttosto fedele al prototesto, eccede in numero di sillabe – influenzando negativamente il metro – e non rispetta la rima tra “dipartita” e “triste”; non solo, per le stesse ragioni, ignora la rima tra *agora* e *embora*.

Per quanto concerne il problema, ho pensato di optare per l'impiego del verbo *lasciare* in funzione di traduttore di *partir*, una riduzione di registro rispetto a *dipartita*, che mi propone possibilità di flessioni utili al fine di rispettare la rima con *triste* come vedremo di seguito. Adoperare *lasciare* introduce nuovi problemi: chi viene lasciato? Quale è il referente di questo verbo? Usarlo mi obbliga all'aggiunta di un pronome indiretto che non lasci il verbo sospeso in un verso poco organico.

Incarniamo le vesti della scrittrice e dell'io poetico: chi scrive il poema e chi parla all'interno di esso sono la stessa persona, Tatagiba si inserisce personalmente nella composizione facendo riferimento a date e momenti che combaciano con questi momenti salienti della sua vita. Forte di questa interpretazione e avvalendomi dello strumento della *transcrição* (Campos, 2011), propongo un pronome diretto atono di prima persona singolare che preceda l'infinito lasciare coniugato al passato prossimo, producendo “da un anno m'hai lasciata”.

La soluzione a questa prima problematica dipenderà dal risultato incontrato per partiste e, di conseguenza, “lasciata” sarà il nucleo della nostra rima tra i versi citati. Come già accennato, “risuonava in un rintocco cadenzato e triste”, deve adeguarsi al participio passato di lasciare; fortunatamente, l'aggettivo cadenzato ci offre una opportunità di flessione di genere di facile esecuzione; tuttavia, “cadenzata e triste” si riferiscono a “rintocco”, ragione per la quale la flessione di genere non potrebbe essere realizzata.

La prima opzione cogitata è stata “risuonava triste e cadenzata” la quale presenta l'omissione di “rintocco”; sebbene questa ipotesi potesse risolvere efficacemente l'oggetto della mia contesa interiore, mi sembrava piuttosto drastica.

Ulteriori riflessioni mi portano ad agire nel campo semantico di rintocco, un rintocco di uno strumento musicale sacro e funereo, una campana, una vasa di

Campania. Battito e tocco, idonei sinonimi di rintocco, non soddisfano le mie necessità: i suoni, composti da onde in movimento, rimbombano negli spazi e posso produrre eco. Eco! Questa è la parola chiave con cui riuscirò, dopo aver invertito l'ordine degli epiteti *triste* e *cadenzato*, a garantire la flessione degli aggettivi retti da un sostantivo femminile: “Risunava in un’eco triste e cadenzata”.

Redimere questi versi non è stato compito facile, non lo è mai; ciò però mi permette di procedere con il terzo ed il quarto verso e la seconda questione citata nel paragrafo precedente, ovvero la rima *agora / embora*.

Nei versi da poco analizzati, veniamo presentati al dolore che l’io poetico sente in relazione al *partir*, *ir embora*; i due verbi sottolineano il pathos e lo struggimento causato dalla perdita, l’autrice li impiega armonizzandoli in rime.

Se dovessi dare priorità all’enfatizzazione raggiunta tramite l’utilizzo dei due, non avrei soluzione alla preoccupazione riguardante metro e rima. Come Bassnett (2014) ci ricorda, è questione di Loss and Gain. Devo essere disposto a perdere qualcosa in traduzione, pur di ottenere qualcos’altro.

Mi capita spesso in traduzione poetica di avere delle epifanie, è stato così anche nel caso di questi versi: il dialogo interiore si fa intenso e assordante finché alla mente giunge un’ipotesi: “alla sera che fatal addolora”? Addolora e ora, rima perfetta; l’uso di “fatal” conserva la mortalità e la sofferenza impressa nei versi garantendo un risultato sintetico ed armonioso.

Quadro 11 – Sezione 2 poema Tatagiba 1

Foi em maio... há um ano que partiste... E este mesmo sino que risonho, agora, Tange, na tarde em que foste embora Soava num dobre compassado e triste	Fu a maggio... da un anno m'hai lasciata... E questa stessa vasa che ridente, ora, Tange, alla sera che fatal addolora Risunava in un’eco triste e cadenzata.
---	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

La mia anima si placa.

Seconda Strofa

Al settimo verso il lemma *dulçor* – dal provenzale *dolz*, giunge al portoghese tramite lo spagnolo *dulzor* – ci pone innanzi a due questioni: al di là di possedere un’aria arcaizzante, crea anche una rima interna con *verduras* e *beira*: difatti, questa parola sarebbe l’antenata di *doçura*, di uso molto più diffuso, disponibile e meno desueto (Aulete, 2024b).

La sfida traduttologica in questo caso consiste nel riuscire a consegnare al metatesto una sapore comparabilmente antico. A tal fine, ci possiamo servire di due dizionari: il dizionario etimologico online Etimo.it di Francesco Bonomi, uno tra i più accessibili compendi lessicografici online, e l'enciclopedica fonte Treccani.it. Grazie ad entrambi, possiamo analizzare la variazione diacronica del vocabolo citato per giungere ad una conclusione che soddisfi i nostri requisiti, ovvero l'impiego di un termine desueto che armonizzi con la strofa restituendo una possibile rima interna.

La nominalizzazione deaggettivale arcaica di *dolce* ci propone due possibilità: *dolcióre* (Bonomi, 2008a) e *dolzóre* (Treccani, 2024f). Considero la seconda leggermente meno orecchiabile, e propendo verso la prima opzione.

“Verduras orvalhadas” si presentano al nono verso in rima con “beira das estradas” al dodicesimo. Abbiamo già affrontato l'attributo *orvalhado* in passato, ma la sua resa dipende dalla struttura di ciascun singolo poema; le strategie adottate in passato non giungono in nostro aiuto. “Verdure roride” sorge come prima opzione, ma non tutela la rima... La scarto subito. Potremmo immaginare il *frescor* come se fosse bagnato, cosparso di rugiada e, ai fini del metro, escludere *verduras* nel testo d'arrivo? Non posso farlo, ne ho bisogno per preservare la rima interna con *frescor*. “Verdure in rugiada” mi risulta spiacevole, ma soddisferebbe i nostri requisiti. Verdure e rugiade per le strade. Verdure e rugiade.

La congiunzione aggiuntiva “e” rende fluido il verso, portandomi a considerare un'altra questione: è possibile che stia sottovalutando la dimensione polisemica di *verdura* nella lingua fonte? In questi versi, l'autrice gioca con colori e sensazioni che circondano un ambiente che evoca costantemente la morte del piccolo Rui.

Usando le possibilità plastiche proporzionate dal vocabolo *verdura*, si può procedere – adoperando ancora una volta sia trasposizione che modulazione – giocando sia con la categoria morfologica che quella semantica; così facendo, potremmo ottenere l'aggettivo *verdeggianti*; grazie a quest'ultimo, per aggettivazione denominale con qualche manipolazione sul piano semantico, giungiamo alla proposta “verdeggianti rugiade”. Le rugiade riflettono il verde che le circondano, e ampliano il piano sensoriale delineato dalla scrittrice.

“Il più soave azzurro nei cieli Maggiori”. Nei versi decimo e undicesimo la questione che ci si presenta è la rima *verde-gaio / maio*: le possibilità fonetiche che “maggio” e “verde chiaro” ci propongono, con relativi spazi sinonimici, sono piuttosto

limitate. Come restituire una rima nel metatesto senza discostarsi troppo dai campi semantici evocati dall'autrice? Facendo affidamento alle nostre fonti lessicografiche ed etimologiche, possiamo notare che il mese di maggio era stato denominato tale come omaggio a Giove, il maggiore degli Dei, o ai maggiori, i vecchi e gli anziani.

Figura 6 – Definizione etimologia “maggio”

màggio *rum. pr. fr. cat. mai; sp. mayo:*
= *lat. MÀJUS* [= *osco mahiis, gr. mà-*
os] e vuolsi così detto da MÀIA, la ma-
re di Mercurio simboleggiante *la terra*
= *sscr. mahi*] la grande madre, alla

quale sacrificavasi in questo mese: e MÀIA
trae dalla *rad. MAGH-, MAG-, MAH-, cre-*
scere, ond'anche la voce *màjor maggiore*,
forma comparativa di *màgnus grande*.
Altri lo reputa così detto in onore di MÀIO,
ossia di Giove, il maggiore degli Dei, ov-
vero perchè dedicato ai MAJÒRES *maggiori*,
ossia ai vecchi, come IUNIUS *Giugno* sa-
rebbe stato dedicato ai JUNIÒRES *giovani*:
ma la comune radice MAGH- *crescere* dà
anche di per sé sola la ragione di *majus*,
il mese che fa svolgere i semi e crescer
le biade (v. *Magno*).

Nome del quinto mese dell'anno comune;
È anche nome di una pianta alpestre, coi
fiori simili alla ginestra, disposti a grap-
poli, che fiorisce in Maggio, detta anche
Màio (= *sp. mayo, fr. mai, prov. maia*),
che i contadini nella notte delle calende
di Maggio piantavano avanti all'uscio di
casa della loro innamorata.

Deriv. *Maggiatudo; Maggiatico = Maggèse;*
(*Maggiol-àta-ino; Majèlla* nom. loc.). Cfr. *Maiale*.

Fonte: Bonomi (2008b).

Un approccio etimologico ludico, ci offre la possibilità di definire tale mese in maniera perifrastica come “mese dei Maggiori”; grazie a questo artificio, abbiamo accesso a un ventaglio più ampio di possibilità ritmiche, grazie a cui definire quel *verde-gaio* in modo che vi sia un rima. Splendori mi balena alla mente: un verde chiaro è un verde che splende, risplende, luminoso, ricco di luce, vivo e intenso. Qual miglior sostantivo per confezionare questo verso se non “splendore”? Come possiamo osservare, la proposta finale “Per i campi dai bei verdi splendori / Un

soave cielo terso nel mese dei Maggiori”, mi risulta essere una soluzione che possa rispondere efficacemente ai requisiti di cui sopra, pur sacrificando il grado superlativo relativo di “soave”.

Terza Strofa

Quadro 12 – Sezione 3 poema Tatagiba 1 (versione preliminare)

Maio voltou florindo os matagais, Só tu partiste para nunca mais! Quando entardece para a ermida a pino No alto do outeiro, vejo rumorosas Ledas crianças carregando rosas... E vazio o teu berço pequenino...	Maggio torna infiorando i boschi Solo tu per sempre ci hai lasciato! Quando sulla chiesetta a piombo il sol cala dall'alta collina, vedo rumorose Lieti creature che portano rose E la tua culla di vuoto ricolma
---	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Il quesito che ci ostacola ai versi tredicesimo e quattordicesimo è costituito dalla rima tra *matagais* / *nunca mais*. “Só tu partiste para nunca mais” – con un *voltar*, un tornare soffocato e inespresso – mi riporta immediatamente al terzo verso della poesia; “lasciato” mi sarà essenziale riproporre strategie simili grazie a cui la rima sarà probabilmente retta ancora un volta da un participio passato.

Con questo intuito iniziale, mi perdo tra i *matagais* e i boschi, mi addentro nella *mata*, fino a ritrovarmi in un mondo silvestre, silvano. “Lasciato” e “silvano” pargono non legarsi in maniera armoniosa nella mia testa; m’hai lasciato, sei morto, m’hai abbandonato. “Abbandonato” propone consonanti nasali che armonizzerebbero con “silvano” ben più di “lasciato”. Un fugace pensiero: e se esplicitassi il verbo tornare provando a legarlo a “silvestri”? “Maggior ritorna tra i fiori silvestri / Ma tu m’hai lasciato e mai più torneresti”. Giudico aspramente questa proposta, per tornare sul sentiero silvano. Necessito di un quattordicesimo verso estremamente più breve rispetto al precedente... “Maggio ritorna infiorando silvano” / “Ma tu m’hai abbandonato”... Questa possibilità inizia ad ottenere consistenza e densità nella mia mente, sebbene non mi diletta in maniera assoluta: dei suoni nasali mantenuti ed una vaga coesione melodica mi sembrano un risultato piuttosto modesto.

Epifania: l’ho già fatto in passato, ma il pretérito perfeito simples ha causato vizi a cui devo resistere. Ne parlerò in seguito, ma – in poesia – tendo a prediligere tempi e modi sintetici in italiano per la resa di questo tempo portoghese, sebbene molte volte avremmo bisogno di un tempo composto come il passato prossimo. Questa volta però posso cucire la rima attraverso una traduzione fedele alla

pragmatica, ovvero tramite l'appena citato passato prossimo.

Servendomi del participio passato a lui legato e collocando il sintagma verbale a fine verso, posso garantire la rima attraverso i participi di “tornare” e “abbandonare”; ciò darà vita a: “Maggio infiorando i boschi è tornato / ma tu per sempre m’hai abbandonato”. Nella versione finale, decido di sacrificare la locuzione avverbiale per snellire il verso.

Dal verso quindicesimo al diciottesimo troviamo i gruppi di rime *rumorosas / rosas* e *pino / pequenino*. Non è la prima volta che mi deparo innanzi a rime rette – come nel caso di “rumorose” – dal genere femminile di *criança* in portoghese e, come di consueto, procedo a considerarle “creature”. Mi rifaccio a commenti precedenti che, riassumendo, portano ad appropriarmi di quest’alternativa desueta ma forte in certi regionalismi della penisola italica meridionale in cui “creatura” rappresenta un sostantivo femminile utilizzato sia per indicare bambini che bambine, uno dei rari casi di femminile universalizzante in lingua italiana.

Pino e *pequenino* tradiscono una natura più ostile condivisa con *ermida*, parola che – grazie all’ausilio di Caldas Aulete – scopriamo indicare tipiche chiese e cappelle su colline e posti eremi, luoghi di culto quasi eremitici. Mi arrendo subito all’idea di riuscire a trovare un traducevole idoneo per questa costruzione dalla cultura architettonica peculiare, e mi concentro sui versi e iponimie di *ermida*. Una consonanza tra “cappella” o “cala” – riferito al sole quando *entardece* – e “culla / *berço*” poste a fine verso mi soddisferebbe? “Culletta” produrrebbe un’assonanza gradevole... Mi rendo conto di aver ignorato “chiesa”... “Chiesa”, con l’aggiunta del suffisso aggettivale e nominale alterativo dal valore vezzeggiativo -etto utilizzato in “culla” poc’anzi, darebbe luogo a “chiesetta”.

Dialogando con il suffisso diminutivo presente in *pequenino* del prototesto, “Chiesetta” e “culetta” mi sembrano ottime possibilità e, poco prima di accoglierle, ripenso a *ermida*. Nel dizionario analogico, chiostri e scuroli iniziano a sembrarmi valide alternative che possano provare a veicolare le specificità di *ermida* in un contesto italofono. Se mi lasciassi soggiogare da questa possibilità, dovrei introdurre il suffisso alterativo diminutivo -ino per qualificarli? La culla diverrebbe un lettino? Allontano questo retropensiero e adotto le rime rette da “chiesetta” / “culetta”: “Quando a piombo il sol cala sulla chiesetta / E di vuoto ricolma la tua culetta”.

Quarta strofa

Quadro 13 – Sezione 4 poema Tatagiba 1

Quanta alegria!... O sino lembra um monge Rezando a missa nova... E tu... ai! Longe... Tudo vibrando alegre como um guizo... E em meio deste rir que no ar espoca Visse eu sorrindo a flor de tua boca Que a terra me seria um paraíso!	Quanta allegria!... La vasa ricorda un eremita che recita la nuova ³⁸ messa... E tu..oh! remoto Tutto vibra allegro in un tintinnio... A fior della tua bocca, tanto vissi di sorrisi Nel mezzo di questo gaio aereo crepitio Che la terra mi pare(v)a un paradiso
--	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Ci è ordinario e familiare ormai approdare in una nuova strofa posando gli occhi subitaneamente sulle rime; *monge* e *longe* ci accolgono nella quarta strofa dando luogo a prime valutazioni e flutti – contrapposto a flussi per l'assenza di una più o meno organica continuità – di coscienza traduttivi.

“Eremita” e “remoto” presentano delle consonanze, ma non mi soddisfano. Consideriamo tutte le possibilità che possano esprimere un’idea di distanza, ben oltre il mero avverbio *longe*. Nominalizziamo e verbalizziamo questa distanza, d'altronde i verbi presentano varie flessioni indispensabili alla risoluzione di questi enigmi ritmici. Allontanarsi, distanziarsi, o anche distante. Sarei potuto giungere a “distante” tramite “lontano”, ma alle volte è necessario battere percorsi meno prevedibili per giungere all'ovvio.

Viaggiamo nei campi semantici di “monaco”, nelle sue sinonime, iponimie e iperonimie. Monaco, proficiente, penitente... Non ancora. Postulante³⁹? Risolve il significante ma non il significato. “Quanta allegria!... La vasa ricorda un postulante che recita la nuova messa... E tu..oh! Distante...”. Non ha senso. Un postulante non ha ancora perfezionato i voti, di conseguenza non può recitare o, meglio, proferire la messa. *Rezar* mi confonde per via della sua duplice natura con la quale può indicare sia il semplice atto di pregare sia quello di proferire la messa; un qualsiasi fedele non può farlo come anche un semplice postulante, un novizio in apprendistato, un accolito iniziante.

“Quanta allegria!... La vasa ricorda un postulante durante la nuova messa... E tu..oh! Distante...”. “Un postulante durante la messa nuova”. “Durante” si aggiunge con prepotenza tra i versi facendomi preferire per un attimo la locuzione “nel corso

³⁸ Cf. Sodi (2011).

³⁹ “[...] 2. In diritto canonico, colui che, aspirando a entrare in un ordine religioso, si trova nel periodo del postulato. Talora usato anche come sinon. di postulatore (nel sign. 2)” (Treccani, 2024i).

di", subito riconosciuta come troppo estesa, ovvero prolissa. La vasa ricorda un postulante mentre intona la nuova messa o mentre la nuova messa intona? L'avverbio mentre mi sembra più eufonico, nonostante l'eccesso del metro, ed il verbo intonare relativo alla messa risolve il problema relativo al significato di postulante di cui sopra. Sopraggiungono "postulante in preghiera", risultato diametralmente opposto al precedente in quanto eccessivamente sintetico e conciso, e "postulante al dì di messa nuova". Il secondo si manifesta quasi come un compromesso gradevole, ma cela una criticità: quale sarebbe il dì di messa nuova? Avrebbe senso solo se questa avvenisse in un giorno specifico, come quella domenicale... Bisogna fare una ricerca canonica, ma nel significato religioso-ecclesiastico del termine.

L'enciclopedia Treccani e l'Accademia della Crusca ci informano sulla storia di libri liturgici, messali e formulari per la celebrazione delle messe; scopriamo che la "messa nuova" viene posta in vigore con il Concilio di Trento tra il 1545 ed il 1563 con l'intuito di contrastare la riforma protestante. I sei libri liturgici ritoccati dal concilio costituiscono il messale tridentino, messale che rimarrà invariato fino al 1963 con Paolo VI, il quale approva la nuova costituzione della divina liturgia. Il movimento che portò a tali cambiamenti, 400 anni dopo le proclamazioni tridentine, non fu breve, né celere; per queste ragioni, pare plausibile pensare che nel 1925 – data di pubblicazione del poema in esame – il dibattito avesse una discreta diffusione, potendo giungere fino alla nostra intellettuale espiritasantense. Che sia un paragone tra le ultime messe nuove, usando il messale tridentino, e le ultime ore di vita del figlio? Ad ogni modo, con queste informazioni, possiamo confermare che qualsiasi messa cristiano-cattolica seguita questo schema – escludendo automaticamente l'ipotesi "al dì di messa nuova" – e che un postulante, non investito, non avrebbe potuto proferire la messa. Con maggiore consapevolezza e serenità, propongo nel metatesto finale i versi "La vasa ricorda un postulante / mentre la nuova messa intona".

Gli ultimi quattro versi della sestina ci ricevono con la consueta rima incrociata, e – questa volta – lo fanno per mezzo di *guizo*, *epoca*, *boca*, *paraíso*.

Una prima traduzione metonimica di *guizo* produce "tintinnio": il suono in luogo del suo strumento mi allontana da quest'ultimo e dalle possibilità che "sonaglio" e "campanella" potrebbero offririci, possibilità che scarto senza indugio per via della stridente natura di questi sostantivi. Dovendo preservare la rima, mi sorge

l'idea di giocare con questo suffisso ritmico in -io presente in “tintinnio”, il quale – sia per effetto che per funzione – descrive i suoni e le loro possibilità produttive.

Giungo a cogitare l'impiego di “crepitio” come traduce di *espocar*, infinito prossimo a uno “scoppiettare”, un “crepitare” appunto. Se cedessi a questa rima involontaria non prevista nel prototesto, sarei costretto a manipolare l'ordine dei versi, strategia già mostrata nella sezione alagoense. Questa opzione produrrebbe maggiori soluzioni o ulteriori pendenze? “Tutto vibra allegro in un tintinnio.../ Pervasa dal gaio aereo crepitio”. Questi versi spezzerebbero la rima incrociata, impensabile.

Appunto queste prime osservazioni, e procedo con “Visse eu sorridendo a flor de tua boca”. Non è inconsueto trasporre gerundi portoghesi come sostantivi in italiano; si pensi a vari tipi di traduzione tecniche in cui questo avviene (es. *carregando* => caricamento). Un poema è ciò che vi è di più lungi da un testo tecnico, ma alcune strategie possono essere comuni ai due tipi di testo. Passando da “sorridendo” a “sorriso” otteniamo una struttura coincidentemente utile ai nostri fini “paradisiaci”; sarà necessario operare due cambiamenti drastici per consegnare questa ipotetica rima tra “sorriso” e “paradiso”: cambiare l'ordine dei versi e l'ordine dei sintagmi all'interno di essi; ciò garantisce la continuità della rima incrociata in traduzione.

Quadro 14 – Sezione 5 poema Tatagiba 1 (rappresentazione visuale del raziocinio)

Tudo vibrando alegre como um guizo... E em meio deste rir que no ar espoca Visse eu sorridendo a flor de tua boca Que a terra me seria um paraíso!	Tudo vibrando alegre como um guizo... Visse eu sorridendo a flor de tua boca E em meio deste rir que no ar espoca Que a terra me seria um paraíso!	tintinnio sorriso crepitio paradiso
---	---	--

Fonte: Elaborazione propria.

Determinate le rime a chiusura dei versi, bisogna agire su ciò che le precede, ovvero i vari costituenti di ciascun sintagma. Cosa precederà il “crepitio”?

“Nel mezzo di questo sorridente aereo crepitio”. La reputo una soluzione sgradevole e verborragica che comporterebbe la ripetizione superflua delle derivazioni legate a “sorriso”. Gaio aereo crepitio? Estremamente sintetico, l'aggettivo gaio mi affascina. “Pervasa dal gaio aereo crepitio?” Incarno nuovamente le vesti dell'autrice, e ne espongo esplicitamente l'io poetico tra i versi attraverso l'impiego del participio passato di pervadere in flessione femminile singolare. Questa possibilità veicola la contentezza provata nel momento in cui ci si trova circondati o nel mezzo di fragorose risate, ne si è – appunto – pervase/i. Inoltre, dialoga in

armonia con la struttura di gioia – progressivamente più intensa – espressa nei versi considerati da *alegre*, *rir* e *sorrindo*. Questi crescono fino a culminare in *paraíso*; un'allegria tale da farle pensare di trovarsi in paradiso.

Tutto vibra allegro in un tintinnio...
A fior della tua bocca, _____ sorriso
Pervasa dal gaio aereo crepitio
Che la terra mi pare(v)a un paradiso!

Dei dubbi prendono forma: “vissi di sorriso” o “sorrisi”? “Sorrisi” suona più piacevole all’udito, specialmente per via della rima interna con il verbo che li introdurrebbe, ma ciò ci ostacolerebbe con la rima paradisiaca che ci attende. Al singolare, si potrebbe adoperare la collocazione di *vivere* “col sorriso”, piuttosto banale, ma funzionale al contempo. L’avverbio di quantità “tanto” anteposto a “vissi” mi aiuterebbe a legare meglio i versi; inoltre, tale avverbio potrebbe essere interpretato ambiguamente come primo elemento di una congiunzione consecutiva che lascia in sospeso l’orazione fino all’ultimo verso, ricongiungendosi al suo secondo elemento “che” e “generando l’ipotesi ermeneutica “Vissi tanto di sorrisi che la terra mi pareva un paradiso”. Il verbo *ver* lascia spazio a *viver* in una resa più poetica.

Per quanto concerne l’ultimo verso, il pretérito do futuro *seria* mi conduce a una collocazione più intuitiva con il verbo *pareceria*, “la terra mi sembrerebbe un paradiso”. Il verbo copulativo “parere” in lingua di destinazione si presenta con delle desinenze non molto economiche del modo condizionale. E se giocassimo con questi verbi copulativi e l’imperfetto indicativo in luogo del condizionale presente? Arriviamo a “pareva” che, per sineresi, dà luogo a “parea”. Lo specifico caso di sineresi “parea” gode di innumerevoli esempi nella storia della letteratura italiana, da Dante a Leopardi, da Carducci a Foscolo; “non dovrebbe risultare estraneo a lettrici e lettori” mi dico... Senza rendermene conto, sono tornato al canone.

Quinta strofa

Il processo traduttologico relativo alla quinta strofa è avvenuto a onde discontinue e imprevedibili – come se fossero flutti di coscienza appunto – brevi momenti di lucidità seguiti dal buio di un vago stato di trance. Proverò ad esplicitarlo seguendo il labirinto delle mie annotazioni preliminari.

“Maio... cantam os sinos... não despertas! As faces brancas, de livor cobertas”.

Facce, lineamenti, semblanti, le membra... Elementi plurali. Rima *Despertas* / *Cobertas*. Membra pallide, membra di puro pallore. Il “pallore” mi conduce al campo semantico del sonno, del destarsi, del risvegliarsi. In questo mondo onirico mi si presenta “sopore”. Pallore e sopore si amalgamano. *Não despertas* è antonimicamente un richiamo al rimanere in stato di quiete, in sonno profondo, è un “cedere al sopore”. Cedi al sopore.

Sinos. Vase? Dovrei rimanere coerente alla scelta precedente... Vorrei recuperare “campane” in luogo di “vase”, senza però farle cantare, senza qualificarne il rintocco, lasciandolo implicito. “Maggio...campane”. Se accogliessi questa scelta,, ciò mi concederebbe una banca di sillabe indispensabile per introdurre l’imperativo di “cedere” che dovrà precedere “sopore”. “Maggio...campane...cedi al sopore / le membra bianche, puro pallore”. Serenità.

Adormeceste lindo, um rubro manto
Recamado de estrelas cor de ouro,
Um diadema no cabelo louro
Entre círios e flores qual um santo!

Manto, ouro, louro, santo. Addormentato in un rubro manto? Il sopore ritorna... Assopito. Rubro mi porta a minerali, colori grezzi, sangue e rubini. Ancora sangue, mi discosto. Rubicondo, vermiglio, scarlatto, cremisi, rubente, ramato. L’innocuità del rame mi permea. Il manto è “cupreo”, ci protegge come una leggera armatura. Rubro? Troppo sangue. “Assopito in un cupreo manto”.

Quarto, quinto e sesto verso, il manto cupreo diviene trapunto di stelle dorate, splendenti.

Quadro 15 – Sezione 6 poema Tatagiba 1

Maio... cantam os sinos... não despertas! As faces brancas, de livor cobertas, Adormeceste lindo, um rubro manto Recamado de estrelas cor de ouro, Um diadema no cabelo louro Entre círios e flores qual um santo!	Maggio... campane... cedi al sopore! Le membra bianche, puro pallore, Assopito in un cupreo manto trapunto di un oro stellato, Un diadema nel crine aurato Fra ceri e fiori sì come un santo!
---	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Ouro e louro. Una coppia minima. Penso immediatamente a un cielo sidereo

e a un capello aureo: “Un manto trapunto d’oro sidereo / un diadema nel capello aureo”. Le sillabe toniche non corrispondono, mi giudico. Un manto “trapunto d’oro stellato” risulterebbe troppo breve, ma qualificare l’oro del cielo con epiteti siderei mi sembra l’intuizione da seguire. “Trapunto di caldo oro stellato”, il caldo recupera la sensazione calorosa e avvolgente del manto. “Trapunto di un color oro stellato”, l’udito arranca, sento una fatica nel recepire questo verso, la cacofonia è assordante. *Cor de ouro*. Color d’oro è una visione meno stridente. Qualcosa mi sfugge. Il manto è ricamato di stelle, trapunto di uno oro siderale. Trapunto mi ammalia. Accolgo “Trapunto di un oro stellato” placidamente.

Tra ori e stelle, emerge un diadema, anch’esso aureo. “Un diadema nel capello dorato”. Oro, abusarne ancora mi peserebbe. Pensiero lucido: “aurato” concederebbe una sinalefe vantaggiosa all’economia di sillabe; ciò sarebbe garantito anche da anche “crine” in luogo di “capello”, variante arcaizzante e poetica di quest’ultima. “Platinato” e “impagliato” mi eviterebbero una ripetizione dei campi semantici relativi all’oro, una ripetizione – però – del tutto prevista nel testo fonte. Pervengo a “Un diadema nel crine aurato” con qualche titubanza, inizio a percepire l’ombra dell’aureo crine petrarchesco... Quanto più provo a sfuggirgli, quanto più mi ci avvicino. Il canone mi perseguita.

È giunta l’ora del commiato, ci separiamo da Rui e dall’opera di quest’autrice. I nostri allontanamenti si svolgono “Entre círios e flores [e Rui] qual um santo!”. “Tra ceri e fiori sì come un santo”; l’aferesi di “così” rafforza l’immagine a conclusione del verso sostenendone il metro.

Sesta strofa

Tutto continua a cantare.

I versi della sesta strofa ci introducono in un mondo domestico, familiare e melodico, in cui un tutto pare partecipare ad un lieve canto. Il tutto *anda a cantar*, è in continuo cantare... “In continuo cantare”, pur essendo un’opzione interessante, ci indurrebbe a eccedere nel metro. “Tutto continua a cantare” appare poco convincente, mentre “Tutto è incessante cantare” mi colpisce... Costante, ininterrotto, persistente, perpetuo, perenne... Dopo aver sfogliato queste alternative, mi sovviene una perifrasi – ispirata dal verbo continuare – parzialmente simmetrica con quella presente nel testo fonte: perdurare a + infinito. La perifrasi *andar a + inf.* in portoghese viene utilizzata per sottolineare l’aspetto durativo e continuato di un’azione, generalmente espressa dal verbo all’infinito; “perdurare a” in qualche

modo suggerisce qualcosa di simile, durare ancora, continuare a essere nonostante le condizioni avverse, durare nel tempo. Salvaguardato l'aspetto durativo della perifrasi adoperata dall'autrice, giungo alla soluzione conclusiva: "Tutto perdura a cantare".

Come già accennato altrove, siamo costretti alle volte a compiere una scelta che potrebbe sembrare impropria: tradurre *Que tiveste?* utilizzando un passato remoto può risultare bizzarro, e, in qualche modo, lo è. Il pretérito perfeito simples, come indicano Cunha e Cintra (2009), è un tempo utilizzato per descrivere l'aspetto perfettivo di un verbo; se lo usiamo, indichiamo che l'azione è completamente conclusa, non possedendo ripercussioni dirette sul tempo presente.

Come lettrici e lettori possono constatare, non vi sono elementi di soggettività o di distanza temporale relativi al suo impiego; ciò non si può affermare nel caso dell'italiano, lo spazio ed il tempo dello "ieri" sono estremamente vicini ad un tempo presente, non importa che l'azione che si voglia esprimere sia preterita. In italiano, conta la lontananza in un tempo passato; se prossimo a chi parla, useremo un passato prossimo – tempo composto che necessita di un verbo ausiliare e di un participio passato, producendo possibilità non esattamente economiche in un ambito come quello del metro, ambito in cui ogni sillaba andrebbe ponderata e valutata con estrema attenzione.

In maniera succinta, il pretérito simples e il passato remoto sono morfologicamente affini, ma pragmaticamente incompatibili; lo stesso si può affermare in relazione a pretérito composto portoghese e passato prossimo italiano, in virtù dell'aspetto durativo che il primo custodisce.

Pareva opportuno chiarire tali questioni per via di scelte che spesso agiscono in maniera diametralmente opposta rispetto alle raziocinio da poco delineato; sebbene contrario alla pragmatica, spesso non posso sottovalutare i vantaggi sintetici che un tempo monolettico può offrire, portandomi ad adoperare il passato remoto, in alcune occasioni, come traduce di un pretérito simples. È il caso, per l'appunto, di *Que tiveste?*, caso che – come molti altri – ho consapevolmente tradotto con "Che avesti?".

Prima versione:

Quadro 16 – Sezione 7 poema Tatagiba 1

Não tens saudade do teu doce lar, Quando na terra tudo anda a cantar? Dessa existência de horas passageiras Que tiveste? Da casa onde era um fio De música o teu leve balbucio, E onde os lírios te olhavam das floreas?	Non ti manca il tuo focolare, Quando sulla terra tutto perdura a cantare? D'una esistenza dalle ore passeggiere che avesti? In casa onde soleva risuonare un filo di musica del tuo dolce balbettare, E da dove i gigli ti guardavano dalle fioriere
---	---

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Come ormai sentiamo abituale, è necessario apportare delle modifiche per rimanere conformi al metro, e – in questo caso specifico – al verso endecasillabo, o decasillabo con sinalefe. Pare opportuno ridurre la preposizione articolata “sulla” optando per un semplice “in”... Proprio in questa fase di rifinitura dei versi nel testo d'arrivo, mi rendo conto di aver prodotto delle rime simmetriche involontarie, rime del tutto assenti nel testo di partenza. Osserviamo il primo, il secondo, il terzo ed il quarto verso: quattro versi in una sestina – che avrebbe dovuto mostrare una rima baciata seguita da una incrociata – presentano rime bacciate rette da infiniti di prima coniugazione (-are).

La prima soluzione che mi balena in mente è di espandere le sinonimie della rima retta da “risuonare” e “cantare”, possibilmente trovando valide alternative in un'altra coniugazione. Altra questione insidiosa: la seconda coniugazione (-ere) non può essere considerata idonea a questo fine a causa della rima che chiude la sestina, rima retta da “passeggiere” e “fioriere”, parole che si rivalgono su di noi con suffissi di produzione derivativa, rispettivamente, aggettivale e nominale; coincidentemente, il suffisso aggettivale -ero/-era e quello nominale -era/-ere corrispondono – in flessione femminile plurale – esattamente alla seconda coniugazione verbale italiana. Ci rimangono poche opzioni... In realtà, ce ne rimane solo una: la terza coniugazione in -ire.

Consultando il dizionario analogico e vari dizionari di sinonimi e contrari, devo accettare la dura realtà e l'improduttività di questa dedizione: la lingua italiana è sprovvista di verbi che soddisfino tutti i requisiti elencati. È giunto il momento di fare tabula rasa, *desapegar* – utilizzato in luogo di un possibile “distaccarsi” per via di una sentita maggiore intensità – da questa soluzione così gradevole, elaborata con ardui sforzi. Potrei consegnare la strofa con lo schema metrico stravolto, ma non me lo perdonerei.

Di sovente, distanziarsi dalla propria traduzione ci aiuta a fare chiarezza, talvolta a risolvere questioni le quali potrebbero esibire, ad una seconda occhiata, percorsi meno scoscesi e irti. Nel caso di questi versi, è successo proprio questo: avevo già abbandonato l'immagine del *fio* dell'autrice, perché non addentrarsi nella dimensione del suono? I lemmi relativi alla produzione di suoni in italiano presentano esattamente le caratteristiche necessarie a rimare con un'alternativa di "balbettare", ovvero balbettio. Tintinnio, crepitio, cigolio... Rumorio!

Rumorio presenterebbe un'accezione negativa assente nel testo fonte, accezione che non sono pronto a veicolare ai puri fini metrici ed eufonici. Lo stesso raziocinio andrà applicato a "stridio", "borbottio", "brusio", "mormorio", "rimbombio", "rovinio" ed altri lemmi simili che condividono in qualche misura una qualificazione negativa.

"Fruscio" si accosterebbe armonicamente alla composizione, rievocando la voce di un vento, la musica prodotta da quest'ultima in comunione alla voce del bambino; "tremolio" di musica creerebbe un'immagine coesa, considerata l'associazione al balbettio che lo produce. Pur sembrandomi entrambe ottime possibilità, si affaccia alla mente un nuovo espediente: "vocio".

Un vocio di musica, melodico e musicale può fungere come personificazione della musica stessa, dialogando in maniera organica con il testo di origine in virtù del paragone che l'autrice compie tra il balbettio di Rui e una dolce musica; il balbettare di Rui, per Tatagiba, è umana musica prodotta da suo figlio.

Segue la versione finale:

Quadro 17 – Sezione 8 poema Tatagiba 1

Não tens saudade do teu doce lar, Quando na terra tudo anda a cantar? Dessa existência de horas passageiras Que tiveste? Da casa onde era um fio De música o teu leve balbucio, E onde os lírios te olhavam das floeiras?	Non ti manca il tuo dolce focolare, Quando in terra tutto perdura a cantare? Dell'esistenza dalle ore passeggiere che avesti? In casa onde era un vocio di musica il tuo lieve balbettio, E da dove i gigli ti guardavano dalle fioriere?
--	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Settima strofa

Quando o luar descia, cor de linho.

Nei versi di apertura della settima strofa, ci imbattiamo immediatamente nella rima *carinho / linho*. Dopo una prima analisi dei sostantivi, concentro la mia attenzione sul tempo dei verbi che reggono le due proposizioni, pretérito imperfeito.

Lasciando intatti i referenti della rima nel prototesto, si potrebbe adoperare una manipolazione nell'ordine dei sintagmi, posizionando il nucleo (o la testa) di quelli verbali a fine verso. *Acalentava* e *descia* ci coadiuveranno con maggiore facilità nella resa della rima, date le possibilità plastiche offerteci dai verbi all'indicativo imperfetto per l'appunto. Valutata questa configurazione, pare opportuno procedere con *descer*, scendere; questo verbo è accostato al *luar*, chiaro di luna, per cui quale miglior verbo di prima coniugazione utilizzare se non "calare"? La collocazione lunare è immediata e spontanea.

"Color lino, mentre il chiaro di luna calava" sovrabbonda nell'ambito del metro, ma, difatti, consegna inequivocabilmente l'immagine elaborata dall'autrice. A fini ritmici, potrei considerare l'ipotesi di sacrificare l'elemento visivo relativo alla luce presente nel verso, optando per un sintetico "mentre la luna calava". Ne verrebbe meno l'impatto iconico... Cosa fare?

Sostituire una congiunzione subordinativa temporale con una coordinativa non intaccherebbe in alcun modo l'immagine confezionata, e garantirebbe un vantaggio nell'economia del verso: "Di chi con affetto ti riscaldava / e il chiaro di luna, color lino, calava". È un ottimo compromesso poetico.

La strofa, tuttavia, ci attende con altre insidie: le rime tra *de bruços* e *soluços*, *meiguice* e *disse*.

E estrelas de ouro lá no céu de bruços,
Dormir te viam cheias de meiguice?
Daquela voz tão doce que te disse
O último adeus cortada de soluços?

Per quanto concerne la prima, la locuzione *de bruços* indica la posizione prona, antonimica di quella supina. Usando un tono più colloquiale e chiaro, le stelle sarebbero sdraiate a pancia in giù lassù nel cielo, e veglierebbero sul tenero sonno del fanciullo. Nel prototesto, la posizione prona rima con i singhiozzi che tagliano, interrompono l'ultimo addio della madre al suo amato figlio.

Singhiozzo soffocato? Non funziona, non mi soddisfa. "Singhiozzo" al singolare evoca subitaneamente un altro campo semantico, un fenomeno fisiologico, e rompe l'eco drammatica evocata dalla scrittrice. Per regressione diacronica o evoluzione etimologica, ricordiamo singulto, antenato arcaizzante del più contemporaneo singhiozzo, il quale ovvia a questo problema al costo di una natura

intrinsecamente stridente. Singulto è quasi una parola onomatopeica; a mio avviso, vuole imitare i suoni di un singhiozzo addolorato, e riesce in questo intento, possiede un'architettura di pura cacofonia. Prediligerei un'alternativa che possieda un'aura tragica, ma una struttura fonetica più gradevole, l'essenzialità del pianto. "Un addio soffocato dal pianto" pare ricamare un'immagine struggente e in armonia con le intenzioni dell'intellettuale.

Una volta trovata una valida alternativa a "singulto", pianto, e averla interrotta con il participio "soffocato", possiamo tornare a *de bruços* e procedere a redimere queste rime. Il participio passato ci permette di giocare con le parole che presentino questa desinenza, cosa che mi fa sovvenire immediatamente la strategia utilizzata nella sesta strofa di questo poema; in quel caso, avevo trasformato le stelle in una mera qualificazione di un cielo d'oro stellato. "E lassù prono il cielo stellato". Cielo stellato, pianto soffocato? Adottare questa strategia in questi versi non solo mi sembrerebbe pigro, ma produrrebbe un risultato più povero, in pieno contrasto con la ricchezza d'immagini, suoni e parole presenti nel testo d'origine.

Mi affaccio alle espansioni sinonimiche del verso e ripenso all'immagine di un cielo traboccante di stelle prono su di noi in un tentativo d'abbraccio, mentre noi siamo distesi a letto, distanti. Il cielo s'incurva sul ventre, prova ad avvicinarsi... Non è più prono e ritto, si piega, è chinato.

Quadro 18 – Sezione 9 poema Tatagiba 1

E estrelas de ouro lá no céu de bruços, Dormir te viam cheias de meiguice? Daquela voz tão doce que te disse O último adeus cortada de soluços?	E le stelle d'oro lassù nel ciel chinato Ti guardavan dormire colme di tenerezza? Della voce che ti disse con tanta dolcezza L'ultimo addio dal pianto soffocato.
--	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Il risultato ottenuto sembra armonioso, ma nella mente iniziano a insinuarsi altre due possibilità: "E d'oro stellato lassù il ciel chinato". Questa prima alternativa risulta essere fluida, nonostante presenti la criticità già descritta di "stellato", forte di una rima interna (stellato/chinato) gradevole e allettante. Discosto dai pensieri questa tentazione per poi fare caso all'imposizione ermeneutica che ho appena prodotto:

"E le stelle d'oro lassù nel ciel chinato". Sembra ovvio che "chinato" in questa opzione possa e debba unicamente riferirsi a "cielo"; ciò non è necessariamente vero nella lingua d'origine... Vi è un'ambiguità nel prototesto, *de bruços* potrebbe riferirsi sia a *estrelas* sia a *céu*. Questa realizzazione distrugge l'immagine celeste evocata

poco fa. Stelle chinate? Se non sfruttassi a mio vantaggio questa ambiguità relativa al referente di *de bruços*, sebbene sia plausibile rilevare che le stelle siano tale referente, sarei costretto a introdurre una flessione femminile plurale del participio chiave “chinato”, cosa che non si legherebbe con “pianto soffocato” e, di conseguenza, metterebbe a repentaglio la rima.

Da questa breve crisi, nasce un processo che produce una seconda alternativa. Come armonizzare “stelle chinate” con “pianto soffocato”? È necessario tornare al singhiozzo, al pianto. Piangere, lacrimare. Lacrime soffocate. “E lassù nel ciel le stelle chinate / l’ultimo addio dalle lacrime soffocate”. Pensavo di aver risolto la questione quando, in realtà, avevo solo ricamato un nuovo vestito al mio problema: l’imposizione di un’interpretazione. Che siano le stelle a chinarsi o il cielo a farlo, non sarà mai possibile mantenere intatta questa ambiguità nella lingua d’arrivo.

De bruços è una locuzione avverbiale neutra, che non richiede modificazioni strutturali al genere degli elementi a cui si riferisce (es.: *pessoa de bruços*, *animal de bruços*). In italiano, considerato l’elemento chiave per la nostra resa poetica di questi versi, lo stesso non può dirsi per “chinato”, participio passato prossimo all’idea del prototesto, ma dal genere marcato.

Non solo non avevo correttamente identificato il problema traduttologico – il quale si mostra con una dirompenza ed un prepotenza irridimibili –, ma sono giunto a produrre due valide opzioni traduttive: “E le stelle d’oro lassù nel cielo chinato / pianto soffocato” o “Lassù nel ciel le stelle chinate / lacrime soffocate”? Il dilemma è paralizzante: scegliere la seconda opzione mi farebbe sentire come se tradissi l’immagine dell’abbraccio celestiale, mentre scegliere la prima renderebbe questo intero raziocinio orfano di un risultato tangibile, vivo unicamente attraverso le memorie di un diario di traduzione.

In casi di incertezza come questo, trattandosi di poesia, lascio che i versi mi rimbombino nel petto e nella testa, e sento di dover prediligere quelli che mi pervadono pienamente, scatenano le emozioni più intense, richiamano le immagini più vivide. Pianto a dirotto, il caso è chiuso.

Quadro 19 – Sezione 10 poema Tatagiba 1

Dormir te viam cheias de meiguice? Daquela voz tão doce que te disse	Ti guardavan dormire colme di tenerezza? Della voce che ti disse con tanta dolcezza
---	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

Tra le sfide citate all'incipit di questo commento relativo all'ottava strofa, avevo accennato alla rima tra *meiguice* e *disse*; dissipata la questione precedente, possiamo finale procedere con gli altri versi, i quali – includendo la nona strofa - non presenteranno sfide traduttologiche pari a quelle già esaminate.

La locuzione predicativa del soggetto implicito *estrelas* esprime la modalità con la quale queste osservano il fanciullo dormire; *cheias de meiguice* qualifica tale modo, loro lo guardavano felici, ricolme di tenerezza. Il referente di questa locuzione predicativa non risulta affatto ambiguo grazie all'impiego del verbo *ver* coniugato all'indicativo imperfetto di terza persona plurale – di cui abbiamo come unico referente “*elas/eles*”, appunto le stelle –; se non fosse questo il caso, potremmo nuovamente pensare a un referente cielo, cosa che non si pone in essere.

Come riuscire a trasporre la rima tra questa qualificazione delle stelle e il verbo *dizer* al pretérito perfeito? Il verso che segue descrive una voce dolce, la stessa voce soffocata nel pianto dell'ultimo addio; l'epiteto “dolce” è cruciale perché dialoga sinergisticamente con la tenerezza dello sguardo degli astri.

La soluzione si palesa immediata: come già visto e come vedremo in altre occasioni in futuro, la manipolazione dell'ordine dei sintagmi e degli stessi costituenti immediati all'interno di questi sarà una strategia estremamente comune ed efficace ai nostri fini metrici. Adoperare “dolce” in una nominalizzazione deaggettivale a fine verso lascerà inalterato il dialogo tra “sguardi teneri” e “voci dolci” previsto dalla scrittrice; sarà indispensabile introdurre “dolcezza” con un sintagma preposizionale retto da una testa modale “con” al fine di custodire la rima: “Ti guardavan dormire colme di tenerezza? / Della voce che ti disse con tanta dolcezza”.

Ottava strofa

Quadro 20 – Sezione 11 poema Tatagiba 1

Tudo revive com o dulçor do outono... Só tu não deixas este longo sono... Maio voltou florindo os matagais E enquanto expira a tarde azul e pura, De rosas cubro a tua sepultura, Porque partiste para nunca mais!	Tutto rive col dolcior d'autunno... Sol tu non lasci questo lungo sonno... Maggio infiorando i boschi è tornato E mentre spira la sera cesia e pura Di rose copro la tua sepultura, perché tu m'hai abbandonato!
--	--

Fonte: Muzart (2009, p. 790).

L'ultima strofa riprende strutture e problematiche precedenti già vagliate in virtù delle quali non presenta maggiori sfide traduttologiche. Notiamo la ricomparsa di *dulçor* – in un verso gemellato con il settimo della seconda strofa, mostrando lo

stesso schema di rime *sono / outono* già incontrato con qualche piccola innovazione: “Só tu jamais te acordas desde sono” differisce da “Só tu não deixas este longo sono” per l’assenza di una qualificazione avverbiale, la variazione della diatesi del verbo (da neutra a attiva) ed una aggettivazione più ricca relativa al “sono” (vengono introdotti un pronome dimostrativo a funzione aggettivale ed un aggettivo qualificativo di grado positivo).

Osserviamo anche la ripresa quasi equivalente del verso incipit della terza strofa, anche se questa volta Tatagiba non ci propone più una rima baciata, bensì una incrociata con il sesto, vagamente riformulato, a chiusura. Si notino i versi “Só tu partiste para nunca mais!” e “Porque partiste para nunca mais!”; il verso gemellato fa da sipario alla composizione, e diverge dal primo per via dell’assenza del pronome personale esplicito e l’introduzione di un nesso causale.

Infine, terzultimo e penultimo verso sono inediti, non richiamando stilisticamente nessun verso scrutato finora. Degno di nota è nuovamente l’impiego di “cesio” (due sillabe) in luogo di “azzurro” (tre sillabe) – come già visto nel commento alagoense – al puro di fine di trasmettere maggiore fluidità al verso nella lingua di arrivo, garantendo anche un’adeguata economia metrica.

3.4 PIAUÍ: LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ E AS FLORES INCULTAS

Lo stato del Piauí ci riporta nel cuore della regione nord-est dell’immenso territorio brasiliano, dove confina con Ceará, Pernambuco, Bahia, Tocantins, Maranhão e Pará. La sua storia è segnata da un processo di colonizzazione tardivo rispetto ad altre regioni brasiliane, iniziato nel XVII secolo con l’insediamento di colonizzatori portoghesi e l’istituzione di *fazendas* per l’allevamento di bestiame.

Questo ha contribuito a plasmare l’economia della regione, che è rimasta per lungo tempo prevalentemente agricola e legata all’allevamento. La cultura del Piauí è fortemente influenzata dalle tradizioni indigene, africane e portoghesi, con una ricca eredità di musica, danza e artigianato. Lo stato è noto per le sue feste popolari, come la “Vaquejada” e il “Bumba-meu-boi”, che riflettono la forte connessione della popolazione con la vita rurale e le tradizioni locali.

È proprio in questo stato che veniamo a conoscenza – tramite la nostra immancabile ed enciclopedica fonte di riferimento EBS – di voci poetiche e prosaiche affascinanti; tra queste, ricordiamo Luíza Amélia de Queiroz (26/12/1838

Piracuruca/PI - 12/11/1898 Parnaíba/PI), una delle voci oscurate e dimenticate dal canone della storia letteraria brasiliana.

La scrittrice può essere considerata una delle protofemministe brasiliane, vista la chiara denuncia presente in molti dei suoi poemi, dove critica le limitazioni, le restrizioni e le violenze imposte dagli uomini e dall'ordine patriarcale e androcentrico della società dell'epoca. Anche se non avesse scritto nulla di esplicitamente impegnato, il fatto che abbia scritto a metà del XIX secolo, periodo di forte repressione dell'autonomia delle donne, è di per sé un grande atto di resistenza, come sottolinea Zahidé Lupinacci Muzart in “Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar”, contenuto in *História da literatura: teorias, temas e autores* (2003):

Nel XIX secolo, le donne che scrivevano, che desideravano vivere di scrittura, che aspiravano a una carriera letteraria, erano femministe, poiché il solo desiderio di uscire dalla sfera domestica già indicava una mente pensante e un desiderio di sovversione. E queste erano legate alla letteratura. Dunque, in origine, la letteratura femminile in Brasile è sempre stata collegata a un femminismo incipiente. (Muzart, 2003, p. 267, traduzione propria)

L'attività letteraria di Luíza Amélia de Queiroz include due raccolte poetiche: *Flores incultas* (1875), che in oltre trecento pagine raccoglie la maggior parte delle sue poesie, e *Georgina ou os efeitos do amor* (1893), poema in cinque canti nel quale l'autrice – oltre a riflettere gli interessi letterari comuni dell'epoca, come patriottismo, religiosità e soggettivismo – dà voce alle angosce della donna (bianca) che non sopporta la dolorosa e costante limitazione della propria libertà. Inoltre, per comprendere meglio la figura di questa intellettuale, possiamo citare un passo critico di Rossa Cássia Kamita presente sulla quarta di copertina di un'edizione della sua opera più recente:

Essere donna e scrittrice nel XIX secolo fu una sfida accettata da Luíza Amélia, e oggi abbiamo la possibilità di riscoprire i suoi poemi, non solo per leggerli, il che di per sé giustificerebbe la pubblicazione, ma affinché possano essere studiati, valutati e occupare il posto che meritano nella letteratura. (Queiroz, 2018, quarta di copertina, traduzione propria)

Come accennato sopra, Luíza Amélia è un'autrice invisibilizzata dal canone letterario brasiliano e internazionale, pertanto l'obiettivo di questa sezione è tradurre alcuni dei suoi poemi, con l'intento di recuperarla e dare visibilità a parte della sua

opera, e inoltre tessere commenti sulle scelte traduttive. È opportuno sottolineare che i poemi scelti presentano una forte denuncia riguardo la condizione della donna nel XIX secolo. I poemi scelti sono *A mulher, Conselhos, O homem não ama, Um êxtase*.

Una breve considerazione prima di sottoporre la proposte traduttive realizzate: i metatesti che ci precedono e seguono, ricordiamolo per l'ultima volta, sono stati realizzati alla luce degli studi femministi e postcoloniali della traduzione; ciò al fine di perseguire tre obiettivi: contare sulla traduzione dell'opera per confutare i miti dell'amore romantico⁴⁰ – tuttora piuttosto forti nei sistemi culturali brasiliano ed italiano – che continuano a rafforzare strumenti di manutenzione del potere fallocentrico⁴¹; rafforzare visibilità di traduttrici e traduttori e le loro volontà come strumenti di affermazione di scelte politiche (Baker, 2013); riscattare autorie marginalizzate dagli spazi letterari di legittimazione (come, ad esempio, l'autoria di donne) (Delcastagné, 2012), denunciandone visioni che possano riprodurre discorsi razzisti, misogini e disumanizzanti.

Quadro 21 – Poema Queiroz 1

A MULHER	LA DONNA
A mulher que toma a pena Para Lira a transformar, É, para os falsos sectários, Um crime que os faz pasmar! Transgride as leis da virtude A mulher deve ser rude Ignara por condição!	La donna che prende la Lira Per le pene trasformare È, per i falsi settari, Un crimine esemplare! Trasgredisce leggi di virtù La donna dev'esser rude Ignara esser dovrà!

⁴⁰ In questo modo, la critica è nei confronti del “maschilismo”, del trattamento della donna come oggetto di uso maschile e della privazione di personalità dell'atto sessuale (Pilão, 2013).

⁴¹ “Le origini del ‘rapporto puro’, afferma Giddens, possono essere rintracciate nell’ascesa dell’amore romantico, che ha reso possibile la creazione di un legame emotivo duraturo. La differenza sta nel fatto che, sebbene l’amore romantico presupponga un’uguaglianza nel coinvolgimento emotivo tra due persone, per molto tempo sono state soprattutto le donne a essere più profondamente influenzate da questi ideali. **I sogni dell’amore romantico hanno condotto molte donne a una rigida sottomissione domestica. L’etica dell’amore romantico ha avuto un impatto duplice sulla condizione femminile: da un lato ha contribuito a ‘mettere le donne al loro posto’ – la casa – dall’altro ha rafforzato l’adesione al maschilismo attivo e radicale della società moderna.** Gli ideali dell’amore romantico hanno cominciato a frammentarsi con l’emancipazione sessuale e l’autonomia delle donne. Il declino del controllo sessuale esercitato dagli uomini sulle donne ha aperto possibilità concrete di trasformazione dell’intimità. Anche se l’intimità può diventare opprimente, se vissuta come un’imposizione di relazione emotiva, questa può tuttavia essere interpretata in modo completamente diverso se concepita come una negoziazione transazionale di legami personali, fondata sull’uguaglianza. *L’intimità implica una completa democratizzazione delle relazioni interpersonali, in una modalità pienamente compatibile con la democrazia nella sfera pubblica*” (Giddens, 1990, p. 11, traduzione propria).

Não deve aspirar à glória!... Nem um dia na história Fulgurar com distinção! Mas eu que sinto no peito, Dilatar-me o coração, Bebendo as auras da vida, Na sublime inspiração: Eu que tenho uma alma grande, Uma alma audaz que s'expande No espaço a voejar. Não posso curvar a fronte Nesse estreito horizonte E na inércia ficar! Não posso! Gritem sofistas, Digam tudo que quiser! Chamem tênue, duvidosa A virtude da mulher De fantasia arrojada; Que minh'alma extasiada Nas harmonias do Céu, Ficará indiferente, Ao que a malícia invente P'ra manchar o brilho seu. CONSELHOS Não me julgues feliz, ó donzela, Não me invejes querendo imitar; D'esta vida que julgas tão bela, Deus te livre das dores provar. De que serve a mulher n'esta terra Ter na mente sublime ideal? P'ra sofrer de mil néscios a guerra Crua guerra, tremenda e fatal? Oh! Aqui não se acata a virtude Se - o gênio - na fronte transluz! Tem incensos aqui quem é rude, Quem não vaga no mundo da luz! Oh! Por Deus, não empunhes a lira, Não te cegue o seu brilho vivaz - Essas flores que a alma respira Têm espinhos, venenos letais! Oh! Não saias ócio ditoso, Em que vives contente a sorrir; Não alteres teu doce repouso,	Non può aspirar alla gloria!... Né un dì nella storia Apparire lei potrà! Ma ciò che sento in petto, È cuore in dilatazione, Bevendo le aure della vita, In sublime ispirazione: Io che ho un'anima grande, Un'anima audace che s'espande Nell'etere a svolazzar. Non posso chinare la fronte Nello stretto orizzonte E nell'inerzia strisciar! Non posso! Gridate sofisti, Ditemi ogni cosa! La virtù della donna Chiamate tenue, dubbiosa Per la fantasia spudorata; Ch' l'anima mia estasiata Nell'armonia celestiale, Rimarrà indifferente, Alla malizia inclemente Per il lustro suo macchiare; CONSIGLI Non credermi felice, o donzella Non invidiar(mi) volendo imitare Questa vita che giudichi tanto bella, Dio ti risparmi i dolori provar. A che serve alla donna su questa terra Aver in mente sublime ideale? Per soffrir di nesci la guerra Guerra cruda, tremenda e fatale? Oh! Qui virtù non è onorata Se – il genio – nella testa traluce! Ha incensi la persona sgarbata, Chi non vaga nel mondo della luce! Oh! Iddio, non impugnare la ira, Non ti accechi il suo lustro vivace – Tali fiori che l'anima respira Hanno spine, veleni letali! Oh! Non uscir d'ozio gioioso, In cui vivi col lieto sorriso; Non alterar il tuo dolce riposo
--	--

Não perturbes teu belo porvir. Tenho lira, que arpejo por vezes, – É presente me vindo do céu – Mas, por tê-la, suporto revezes!... Não os queiras provar como eu. Qual o louro que a fronte me cinge? Qual a glória que eu posso alcançar? N'esta terra que trama-se e finge O que posso de bem esperar? Uma coroa de pálidas flores – Diadema que pouco seduz – Como prêmio de tantos labores, E cair abraçando uma cruz? Será isso, donzela inocente, Que te inflama! Delírio cruel! Não me ouças a lira demente, Nos meus carmes não há senão fel! Não me creias da sorte mimosa, Não me invejes querendo imitar; D'esta vida que julgas ditosa Deus te livre as dores provar. 1º de maio de 1871.	Non perturbar l'avvenir eliso. A volte arpeggio la lira – È fine dono celestiale – Ma, per averla, sopporto l'ira!... Non la voler come me provare. Qual alloro che la testa mi cinge? Quale gloria ch'io possa afferrar? In tal terra che complotta e finge Cosa posso di buon aspettar? Una corona di pallidi fiori – Diadema che poco seduce – Come premio di duri lavori, Cadendo in braccio alla cruce? Sarà ciò, donzella innocente, Che t'infiamma! Delirio crudel! Non ascoltar la lira demente, Nei carmi mei non v'è che fiel! Non mi creder da fortuna amata, Non invidiarmi volendo imitare; Di tal vita che pensi beata Dio ti scampi i dolor provare. 1 maggio 1871.
O HOMEM NÃO AMA O homem não ama, mas finge com arte Ter alma formada p'ra laços d'amor: Coitada daquela que crê-se adorada, Coitada daquela que amante o supor. Jamais o seu peito mais duro que o aço, Palpita a não ser a louca ambição. Supõe-se – orgulhoso – que é soberano, Que todas as belas vassalas lhe são! Mais falso que a brisa que as flores bafeja, Se mil forem belas... a mil finge amar... Assim um já disse, e assim fazem todos, Embora não queiram jamais confessar! Cruéis, como Nero, são todos os homens! Ateiam as chamas de ardente paixão, Depois... observam, sorrindo, os estragos... E dizem, cobardes! que têm coração!!! 1873	L'UOMO NON AMA L'uomo non ama, ma finge con arte D'aver anima degna di legami d'amore: Povera colei che si crede adorata, Povera colei che amante lo suppone. Giammai il suo petto più duro del ferro, Palpita se non per la folle ambizione. Si ritiene – orgoglioso – ch'è sovrano, Che tutte l'aman con devozione! Più falso della brezza i fiori accarezza, Se mille son belle... mille finge d'amar... Così un già rivelò, e così fan tutti, Sebben nessuno lo voglia confessar! Crudeli, come Nerone, son gl'uomini! Attizzano fiamme d'ardente passione, E dicono, codardi! d'aver un cuore!!! Dopo... Osservano, ridendo, la distruzione... 1873

UM EXTÂSE Donde vem esta harmonia, Este encanto, esta magia Que me traz a viração? Este acento de ternura, Esta melodia pura Que me fala o coração? Onde vem? Plagas remotas Atravessaram estas notas Que me enleiam de prazer? Esta doçura divina, Só d'uma harpa feminina Se podia desprender! Oh! sim, esta voz tão bela, É a voz d'uma donzela, É d'um anjo sedutor! É d'um sentir delicado, Que s'expande apaixonado Com singeleza e pudor. Há nela suave encanto, Que seduz, que causa espanto, E comove o coração! Uma celeste cadência, A transpirar inocência, Muito amor, muita paixão! Sereia, mulher, arcanjo, Silfo, Querubim ou anjo, Quem és tu p'ra assim cantar? Quem te deu esta harmonia, Esta vaga melodia, Que ninguém sabe imitar? Quem te pôs o dom da graça Na frase simples que enlaça E nos prende o coração? Em que fonte peregrina, As foste beber, menina, Tão sublime inspiração? Quem pode tão meiga lira, Quando em cânticos suspira Indiferente escutar? Quem pode, mesmo sem ver-te, Deixar de amar-te e querer-te, Em ti o belo adorar?!	UN'ESTASI Donde viene tal armonia, Tal incanto, tal magia Che mi porta l'amore Tal accento innocente, Tal melodia suadente Che mi parla il cuore? Dove viene? Piaghe remote Attraversarono le note Che m'avvincono di piacere? Tal delizia divina, Sol una arpa femminile Poteva appartenere! Oh! Sì, tal voce 'sì bella, È la voce d'una donzella, È d'un angelo seduttore" È d'un sentire delicato, Che s'espande appassionato, Con semplicità e pudore. V'è in lei soave incanto, Che seduce, con timore alquanto, E commuove il cuore! Una celeste Che traspira d'innocenza, di tanta passione e tanto amore! Sirena, donna, arcangelo, Silfo, Cherubino o angelo, Chi sei tu per così cantar? Chi ispirò tale armonia, Questa vaga melodia, Che nessuno sa imitar? Chi ti concesse il dono della grazia Nella frase tenue che abbraccia E ci pervade di passione? In che fonte pellegrina, La bevesti, fanciullina, Tal sublime ispirazione? Chi può tal mite lira, Quando in cantici sospira, Indifferente ascoltare? Chi può, pur senza vederti, Smetter di amarti e di volerti, In te il bello adorar?
--	---

14 de março de 1873	14 marzo 1873
---------------------	---------------

Fonte: Muzart (2004, p. 29).

Fiori nella traduzione

Questa sezione ci servirà sia per riflettere criticamente su alcune problematiche traduttive, sia per esplicitare le varie scelte compiute durante il processo traduttivo che hanno portato al risultato qui presentato; verranno considerati le strutture, i versi, e gli elementi lessicali più sfidanti e ambigui in questa proposta di traduzione in italiano.

Prima di iniziare, elenchiamo brevemente il contenuto di ciascun poema, cominciando da *A Mulher* in cui l'autrice esprime in versi un vero e proprio atto di ribellione nei confronti delle norme patriarcali, che vogliono la donna ignorante, sottomessa e silenziosa. L'io poetico rivendica il diritto all'ispirazione, alla gloria e alla presenza nella Storia; inoltre, rifiuta la passività imposta loro dai sofisti, i quali – in quanto uomini che le che desiderano manipolarle con l'uso delle parole – giudicano l'ambizione intellettuale delle donne immorale e scandalosa. In *Conselhos* i versi ci mostrano l'amara realtà che si cela dietro l'apparente gloria derivata dall'essere un donna intellettuale. L'io poetico reguardisce il tu interlocutorio dal seguire le sue orme in quanto la "lira" – se adoperata da donne – costituisce fonte di isolamento e sofferenza incomparabili. Il poema è espressione delle avversità sentite da una donna colta in una società che le è pienamente ostile. In *O homen não ama*, Queiroz realizza una armonicissima denuncia in versi delle ipocrisia e crudeltà degli uomini, esseri dal cuore freddo, eroso da una tossica ambizione e incapace di vero sentimento. Paragonati a Nerone, sembrano lasciare dietro di sé solo una scia di distruzione. Infine, in *Um Extâse*, cambiamo tono e celebriamo la voce della donna; qui ne viene decantata la sua bellezza nelle dimensioni estetica, spirituale e intellettuale.

Metodologicamente, il nostro discorso analitico seguirà un banale ordine cronologico; detto ciò, dato il limite di tempo imposto dal formato del presente lavoro, abbiamo scelto di esaminare soltanto le difficoltà incontrate nel poema *A mulher*. Prima di procedere, è necessario ricordare nuovamente che d'ora in poi il pronome personale utilizzato sarà nuovamente la prima persona singolare, e questo, ricordiamo, per tre ragioni: garantire una maggiore visibilità del traduttore o della traduttrice (l'uso di pronomi asettici indebolisce questa possibilità); rendere evidente

che – per quanto si tenti di academicizzare il discorso metatraduttivo – il processo traduttivo non perde la sua identità di atto estremamente intimo e personale, nonostante le possibili giustificazioni e i ben argomentati ragionamenti; esplicitare come la pratica della traduzione sia, consciamente o inconsciamente, quindi in ogni caso, una scelta politica, un atto politico.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto, ritengo fondamentale sottolineare che, in traduzione, l'oggetto da tradurre e il processo traduttivo sono composti da scelte; nel caso dell'oggetto, la scelta di un testo non canonico costituisce un atto di militanza; nel caso del processo, la sensibilità del traduttore o della traduttrice e i discorsi adottati in traduzione rimandano a una certa visione del mondo, a una specifica ideologia, a un'identità inconfondibile; tutto ciò va oltre dogmi e standard imposti dal discorso accademico.

Fatta questa premessa, mi scuso per il preambolo leggermente emotivo, posso ora tornare, o meglio, iniziare a parlare del poema sopra menzionato. Fin dall'inizio, questa composizione presenta una sfida interessante:

A mulher que toma a pena
Para Lira a transformar,
É, para os falsos sectários,
Um crime que os faz pasmar!

La parola "pena" in portoghese è polisemica e il suo uso si colloca sia nel campo semantico della scrittura (punta affilata inserita all'interno di una penna usata per scrivere) sia in quello del dolore (pena come castigo, rimpianto, compassione, disgusto, tristezza, dolore); ora, sebbene il contesto ci aiuti a chiarire il suo valore (in questo caso, suppongo che l'autrice intendesse indicare il dolore), la dimensione ampia del sostantivo rimane, così come il gioco di parole.

Tristemente, la lingua italiana non può preservare il gioco di parole e il relativo dubbio che sorge per un breve momento nella mente di lettrici e lettori; i lessemi riferiti al dolore e alla penna sono un paio minimo, parole distinte che differiscono per la sola presenza di un fonema: "pena" e "penna". Essendo impossibile mantenere l'ambiguità nel testo di arrivo, ho deciso di accettare il lutto della perdita, cercando di raggiungere un'acquisizione successiva.

Interessantemente, in questi primi versi, un altro elemento ha ostacolato la traduzione, ovvero la sintassi del portoghese e, specificamente, l'uso dell'infinito

personale nel secondo verso. Questo espediente è assente in italiano e offre alla lingua portoghese possibilità sintetiche e plastiche sconosciute alla lingua italiana; l'infinito personale del verbo "trasformare", in questo caso, contribuisce alla creazione di un verso di otto sillabe, o di sette, considerando la sinalefe tra la vocale finale di "lira" e la preposizione che segue.

Al fine di rispettare questa sintassi rimanendo vicino al testo di partenza, l'unica possibilità da adottare in italiano sarebbe quella dell'uso di una congiunzione subordinativa finale seguita dal verbo al modo congiuntivo: "La donna che prende la penna affinché la lira la trasformi" (in portoghese, "A mulher que toma a pena para que a Lira as transforme").

Questa opzione, oltre a sembrarmi estremamente prosaica, rompe con il ritmo e il metro del verso, rendendola inutilizzabile nel contesto considerato. Qui ho dovuto ridurre il numero di sillabe senza trascurare la rima tra "trasformare" e "sbalorditi": la prima idea che mi è venuta è stata quella di cambiare il soggetto del verbo "trasformare", invertendo così, in un certo senso, l'oggetto "pena" e il soggetto "lira": "La donna che prende la lira / Per trasformare le pene" (A mulher que emprega a Lira para transformar as penas).

Questa soluzione mi è sembrata adeguata, ma doveva anche armonizzarsi con i versi successivi per lasciare la rima inalterata; specificamente, con il quarto verso ("Um crime que os faz pasmar!") della composizione, che presenta otto sillabe, sette contando la sinalefe.

In questo caso, la problematica risiedeva nella necessità di trovare un verbo che veicolasse l'idea del prototesto e che avesse non più di due sillabe: il verbo italiano più vicino all'evento espresso dal verbo *passar* sarebbe "meravigliare", opzione che conta ben cinque sillabe e, quindi, non utilizzabile. Inoltre, tutti i lessemi relativi al campo semantico considerato non si adattano alla necessità stabilita (stupire, sbalordire, stupefare, strabiliare...).

Accettando questo fatto, mi è venuta in mente la possibilità di una traduzione libera che alterasse la struttura lessicale e sintattica del verso, suggerendo un'idea simile a quella desiderata da Luíza Amélia de Queiroz. Era necessario in qualche modo ridurre il numero di sillabe; apparentemente, l'omissione della relativa esplicita retta dal "crimine" mi avrebbe aiutato in questo e nel rispettare il metro.

Prima di escludere la relativa, ho considerato la possibilità di renderla implicita e impersonale tramite una preposizione, ottenendo così le alternative "um

crimine da non perdonare, da non tollerare, da castigare" (aqui todos os infinitivos se referem ao crime e já não aos sectários, "um crime a não se perdoar, a não ser perdoado"); ancora una volta, il numero di sillabe eccedeva le mie necessità. Così ho optato per la rimozione della relativa e ho pensato di condensarne il contenuto in un aggettivo, un aggettivo che qualificasse il crimine sottolineando le sensazioni di stupore, disapprovazione e disgusto provate dai settari.

Immediatamente ho pensato all'aggettivo "esemplare"; nelle collocazioni italiane, questa parola accompagna generalmente sostantivi come, già traducendoli, "punição" e "castigo". Il crimine condivide con le due lo stesso campo semantico, ed è possibile trovarlo facilmente nei corpora lessicografici seguito dall'aggettivo indicato (in usi e collocazioni desuete che ci avvicinano diacronicamente all'opera dell'autrice). Infine, sono giunto alla soluzione proposta nel testo di arrivo ("Un crimine esemplare!"), soluzione che – proprio come nel testo di partenza – conta otto sillabe, sette includendo la sinalefe.

Nella stessa strofa, sono state riscontrate altre questioni che complicano il compito di rispettare il metro:

Ignara por condição!
 Não deve aspirar à glória!...
 Nem um dia na história
 Fulgurar com distinção!

La rima tra "condição" e "distinção", in un testo di arrivo in italiano, non offre la possibilità di una traduzione lettera per lettera. Tuttavia, questo risultato è possibile e pragmaticamente accettabile – nel caso del primo verso riportato – per essere la locuzione *agg. + per + sost.* comunemente utilizzata in italiano.

La questione, nuovamente, è il numero di sillabe: "condizione" e "distinzione", come ho già lasciato intendere, non sono state d'aiuto; pertanto, ho pensato di usare alcuni latinismi per rendere più brevi questi lessemi. I latinismi in questione sarebbero "condictio" e "distinctio"; questi – pur aiutandomi a mantenere il metro più vicino a quello usato dall'autrice – avrebbero prodotto un effetto foneticamente sgradevole e leggermente cacofonico.

Tentata questa ipotesi, ho deciso di optare per una traduzione libera che sostituisse i sostantivi con strutture verbali, confezionando così, in qualche modo, il

tono di condanna presente nei versi considerati. È emersa l'idea di garantire la rima attraverso l'uso del futuro semplice del modo indicativo dei verbi modali "dovere" e "potere" a reggere, rispettivamente, l'aggettivo "ignara" e l'infinito "apparire" in luogo di "fulgurar" (aparecer).

In quest'ultimo caso, ho preferito utilizzare un iponimo del verbo "fulgurar" per rispettare una collocazione standard nella lingua italiana molto utilizzata per descrivere la presenza o l'assenza di certi attori sociali nella storia. Il risultato finale è stato:

Ignara esser dovrà!
Non può aspirar alla gloria!...
Né un dì nella storia
Apparire lei potrà!

Per quanto riguarda la seconda strofa del poema di nostro interesse, posso indicare due elementi traduttologicamente più stimolanti: la trasposizione utilizzata nel metatesto per mantenere la rima tra "coração" e "dilatação", e le modulazioni impiegate sia nel settimo sia nell'undicesimo verso; segue il brano:

Mas eu que sinto no peito,
Dilatar-me o coração,
Bebendo as auras da vida,
Na sublime inspiração

Ancora una volta – sperando di non risultare ridondante e ripetitivo, ma la traduzione poetica è sostanzialmente questo –, il problema da affrontare è la rima; "cuore" non possiede alcun aspetto morfologico e foneticamente utile per mantenere il ritmo del testo di partenza. Cercando di spiegarmi meglio, essendo impraticabile mantenere la rima tramite l'uso del sostantivo "cuore", ho optato per una trasposizione, ovvero la modifica della classe grammaticale di un traduce, del verbo "dilatar", che – passando attraverso una nominalizzazione deverbale – avrebbe generato in italiano la parola "dilatazione", retta dalla preposizione "in", parola che possiede un suffisso estremamente proficuo per raggiungere il mio obiettivo. Tutto questo ha portato alla seguente possibilità: "Ma ciò che sento in petto, / È cuore in dilatazione, / Bevendo le aure della vita, / In sublime ispirazione".

Ma ciò che sento in petto,

È cuore in dilatazione,
Bevendo le aure della vita,
In sublime ispirazione:

Il secondo elemento più intrigante riguarda la traduzione del verso *No espaço a voejar*; tenendo a mente le usuali necessità metriche, la successione delle soluzioni è stata la seguente: *Nello spazio a svolazzar*, soluzione vicina al prototesto, ma sgradevole a causa della stridente allitterazione del fonema consonantico affricato alveolare /ts/; *Lassù a svolazzare* – considerando che lo spazio citato dall'autrice sarebbe, secondo la mia interpretazione, il cielo – *lá no alto* avrebbe offerto questa sfumatura rispettando il metro (soluzione scartata a causa del cambiamento radicale della prosodia del verso); *Nell'etere a svolazzar*, proposta che ho considerato valida perché, attraverso una modulazione (alterazione della dimensione semantica del traduttore), sono riuscito a mantenere sia il metro che la prosodia del verso in analisi.

Siamo giunti ad analizzare la terza strofa – riportata qui sotto – nella quale sono presenti altre tre rilevanti problematiche traduttive: le rime tra "quiser" e "mulher", "Céu" e "seu", "indiferente" e "invente".

Quadro 22 – Sezione 1 poema Queiroz 1

Não posso! Gritem sofistas, Digam tudo que quiser! Chamem tênue, duvidosa A virtude da mulher De fantasia arrojada; Que minh'alma extasiada Nas harmonias do Céu, Ficará indiferente, Ao que a malícia invente P'ra manchar o brilho seu.	Non posso! Gridate sofisti, Ditemi ogni cosa! La virtù della donna Chiamate tenue, dubbiosa Per la fantasia spudorata; Ch' l'anima mia estasiata Nell'armonia celestiale, Rimarrà indifferente, Alla malizia inclemente Per il lustro suo macchiare;
--	---

Fonte: Muzart (2004, p. 29).

Nel primo caso, inizialmente, ho pensato di sostituire la parola "mulher" (donna) con un'altra che presentasse una struttura compatibile con la rima desiderata; l'unica alternativa valida sarebbe stata "signora" (signora) poiché, pur non producendo una rima, avrebbe generato una assonanza con la parola "cosa" del secondo verso.

Ho trovato questa ipotesi debole e poco convincente, così ho considerato un'altra possibilità, ovvero quella di utilizzare la parola "cosa" per mantenere la rima che sarebbe avvenuta naturalmente con l'aggettivo "dubbiosa" che segue. Di

conseguenza, basandomi sull'esperienza dei primi versi nella prima strofa del poema, ho pensato di intervenire nuovamente sull'ordine dei versi, questa volta non solo sostituendo alcune unità lessicali, ma spostando gli stessi versi. La soluzione proposta nella traduzione finale presenta il terzo verso del prototesto al posto del quarto, e viceversa; in questo modo, sono riuscito a mantenere la rima nelle posizioni trovate nel testo fonte.

In relazione al secondo caso, dopo una lunga riflessione improduttiva, ho elaborato il seguente ragionamento: essendo impossibile trovare qualcosa di equivalente in italiano (rima originata da due parole monosillabiche relative ai campi semantici necessari), ho pensato – mediante una trasposizione, specificamente una aggettivazione denominale – di ottenere un epiteto riferito al cielo (céu) che potesse preservare il ritmo fino all'ultimo verso. “Celestiale” è emerso – generando un'assonanza con il verbo macchiare (manchar) – dopo aver agito sull'ordine delle parole e aver spostato il verbo alla fine del verso: Per il lustro suo macchiare; la rima è stata persa, ma sono riuscito almeno a creare un'assonanza.

L'ultimo problema traduttivo relativo al poema commentato è stato, come già annunciato, la rima tra “indifferente” e “invente”; in questa circostanza, mi sono servito di una strategia simile a quella adottata nella traduzione della coppia condizione/distinzione presente all'inizio della composizione poetica. La difficoltà traduttiva qui è causata dalle desinenze del congiuntivo presente della terza persona singolare che non potrebbero in alcun modo mantenere viva la rima indicata (ad esempio, inventare>inventi); quindi, la possibilità di utilizzare un aggettivo mi è stata cruciale: “inclemente”, tra le varie possibilità che potevano qualificare la malizia, è sembrata una buona scelta perché, a mio avviso, restituisce l'immagine delle invenzioni della malizia create da Luíza Amélia de Queiroz.

4 CONCLUSIONI

Dopo aver proposto le ragioni di questa ricerca, fondamenta teoriche e metodologie utilizzate, e dopo aver realizzato i metatesti relativi alle opere delle scrittrici scelte, giungiamo alla sezione finale di questa ricerca. È arrivato il momento di tirare le somme e chiudere il sipario su quest'esperienza traduttoria, traduttologica e critica, umana.

Nessuna ricerca è perfetta o davvero completa, questa indubbiamente non lo è. Ad ogni modo, ritengo che – e può suonare autoreferenziale, me ne rendo conto – lo stile di presentazione di commenti traduttologici sia uno degli oggetti più affascinanti di questa ricerca: la traduzione letteraria è un processo creativo, personale e umano; tutto questo – nella sua disarmante vulnerabilità – traspare nei commenti. Non solo, è possibile intravedere anche un certa ingenuità: il progetto iniziale, la grande antologia, era indubbiamente troppo ambizioso, soprattutto considerato il momento storico in cui questa doveva essere prodotta, troppe limitazioni geografiche, sanitarie e mentali.

Nonostante ciò, avverto che una delle intenzioni iniziali di questo progetto sia stata rispettata: sia la tematica che le proposte di traduzioni della tesi sono una forma di ringraziare il Brasile – e di restituire in qualche misura – per tutto quello che mi ha dato l'opportunità di vivere; è un debito insanabile, questa ricerca è un mero tentativo di farlo. Restituire tramite traduzioni e commenti critici – al fine di recuperare autrici marginalizzate dal canone delle lettere – mi pare insufficiente alle volte, ma sono i mezzi che ho a disposizione per farlo, quantomeno per provarci.

Traendo origine proprio da queste riflessioni e da alcune emozioni suscitate e sentite nell'iter di ricerca e successivamente cristallizzate nella traduzioni, la raccolta, l'antologia, o parte di essa, come metonimia della ricerca, è sempre stata una meta, un luogo d'arrivo, forse irraggiungibile, quantomeno adesso.

Tuttavia, ogni meta prevede delle tappe e, in qualche modo, coesiste con queste ultime; per mezzo di questo lavoro, tracciamo una tappa, appunto, un segno nel panorama accademico che si spera possa essere seguito da altre ricercatrici ed altri ricercatori. Questa ricerca, di per sé, non sarà mai completa, chiusa e finita del tutto, nessuna lo è mai.

Una collezione di brani e frammenti di opere come questa potrebbe attrarre menti pronte e disposte a portare avanti lavori simili, in dialogo ed armonia con le

proposte qui presenti. Sebbene non sia possibile prevedere con esattezza se le opere citate e contenute in questa ricerca verranno di fatto quantomeno considerate nei programmi letteratura brasiliana in Italia, ciò di cui possiamo essere certe e certi è che, seppur dovessimo ravvivare un'unica fiamma nella lotta alle oppressioni e toccare un solo cuore, basterebbe.

Diveniamo goccia in questo lento e inesorabile stillicidio volto alla sovversione dello status quo. Dove? In questo caso, si tratta di letteratura, studi femministi della traduzione e studi postcoloniali; chissà, però, quale potrebbe essere l'effetto farfalla scatenato da queste righe e fin dove il nostro eco potrà arrivare. Le possibilità sono infinite.

Provando ad adottare un certo rigore, questa tesi prevede – in relazione a chi scrive – due possibilità: potrà costituire la base di nostre future ricerche affini – è nostra speranza e genuino augurio che le altre autrici attualmente non presenti nella raccolta ma previste nel progetto di ricerca iniziale possano essere tradotte e studiate più approfonditamente in seguito –, o isipirarne altre, molteplici, di persone che continuino a seguire questo sentiero.

In relazione al primo caso, percorrere ancora tale cammino fino al suo compimento sarebbe straordinario: poter finalmente confezionare l'antologia così come era stata ideata per poi continuare con altre autrici marginalizzate. Sperando possa succedere, mi concentrerei sul genere poetico per via delle sfide emotive e traduttive che non cessa mai di offrire; difatti, tradurre poesia è una delle attività che maggiormente mi rasserenano, facendomi sentire – forse sarà banale – felice.

Per quanto riguarda la seconda eventualità, chi desidererà seguirne la via, contribuirà a rendere la letteratura uno spazio più plurale e accogliente, un luogo in cui ogni voce sarà finalmente benvenuta e apprezzata. Per il momento, pare quasi un desiderio utopico, ma non agire ci rende conniventi sia dell'ordine sociale sia dei canoni come sua manifestazione.

Conclusione... È oltremodo sconvolgente giungere alle ultime righe di questa ricerca: dopo tanti anni, tragedie personali e globali, mi pare strano di poter perdere, nel bene o nel male, il mio suffisso di *-ando*. La mia intera identità a partire dall'inizio del mio dottorato ha tratto origine da questo suffisso; nonostante tutto, in questi ultimi anni, le cicatrici della pandemia e di perdite inenarrabili hanno scosso le fondamenta del mio *io*, portandomi a una completa perdita di consapevolezza identitaria.

Seppur in uno stato di perenne incertezza, oggi giorno lotto incessantemente per ristabilire una nuova identità, non unicamente definita dai traumi, ma da loro temprata. È un processo inarrestabile, un processo che al momento culmina in una conclusione, la fine di quest ricerca e l'abbandono del citato suffisso.

Temo la fine; questa parola ha assunto in un arco di tempo molto breve dei significati troppo colmi di dolore e sofferenza, in uno spazio personale e umano. Questa fine, qualsiasi essa sia, non li può riassumere, ma - per qualche ragione – ne ricorda il sapore.

BIBLIOGRAFIA

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ALONSO, Angela. Processos políticos da abolição. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 95-101.

ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. Josefina Álvares de Azevedo: teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. **Acervo Histórico**, São Paulo, n. 2, p. 65-82, 2004. Disponível su:
<https://app.al.sp.gov.br/acervohistorico/publicacoes/revista-do-acervo-historico-no-2/>.
 Acesso il: 20 lug. 2025.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário, de Pierre Bourdieu. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 325-327, out. 1998. Disponível su:
<https://www.scielo.br/j/ha/a/xWTJF4SnCjpgP7q5K6mtKpf/>. Acesso il: 20 lug. 2025.

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998. Disponível su:
<https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/49775>. Acesso il: 20 lug. 2025.

AULETE. Dicionário Caldas Aulete. Derradeiro. **Lexicon**, 2024a. Disponível su:
<https://aulete.com.br/derradeiro>. Acesso il: 3 ago. 2024.

AULETE. Dicionário Caldas Aulete. Dulçor. **Lexicon**, 2024b. Disponível su:
<https://aulete.com.br/dulcor>. Acesso il: 3 ago. 2024.

AULETE. Dicionário Caldas Aulete. Ermida. **Lexicon**, 2024c. Disponível su:
<https://aulete.com.br/ermida>. Acesso il: 3 ago. 2024.

AULETE. Dicionário Caldas Aulete. Fulguração. **Lexicon**, 2024d. Disponível su:
<https://aulete.com.br/fulguracao>. Acesso il: 3 ago. 2024.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995. Disponível su:
http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X1995000200012&lng=pt&nrm=iso. Acesso il: 3 nov. 2025.

BAKER, Mona. Translation as an Alternative Space for Political Action. **Social Movement Studies**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 23-47, 2013. Disponível su:
<https://doi.org/10.1080/14742837.2012.685624>. Acesso il: 20 lug. 2025.

BARBOZA, Beatriz; CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? **TradTerm**, São Paulo, v. 29, p. 216-250, 2022. Disponibile su: <https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563>. Accesso il: 20 lug. 2025.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. London: Routledge, 2002.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (ed.). **Translation, History and Culture**. London: Printer Publishers, 1990.

BELTRAMI, Pietro G. **La metrica italiana**. Bologna: Il Mulino, 1991.

BENVENUTI, Giulia. Politiche della traduzione: «Translation studies» e studi postcoloniali. **Studi Culturali**, [S. l.], anno VI, n. 2, p. 243-256, 2009. Disponibile su: <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1405/30036>. Accesso il: 20 lug. 2025.

BERTACCO, Simona. The Canadian Feminists' Translation Project: Between Feminism and Postcolonialism. **Linguistica Antverpiensia**, Antwerp, v. 2, p. 233-245, 2021. Disponibile su: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v2i.88>. Accesso il: 25 ott. 2025.

BERTONE, Giorgio. **Breve dizionario di metrica italiana**. Torino: Einaudi, 1999.

BONOMI, Francesco. Dizionario etimologico online. Dolce. **Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana**, 2008. Disponibile su: <https://www.etimo.it/?cmd=id&id=5748&md=0edca803f8504c429e006d724fcb4e09>. Accesso il: 3 ago. 2024.

BONOMI, Francesco. Dizionario etimologico online. Maggio. **Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana**, 2008. Disponibile su: <https://www.etimo.it/?term=maggio&find=Cerca>. Accesso il: 3 ago. 2024.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 239-262, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534>. Accesso il: 25 ott. 2025.

BUONSANTE, Giorgio. **Da che luogo parli? Djamila Ribeiro, lugares de fala em tradução**. 2020. 121 f. Tesi di Laurea (Laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali). Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPELLO, Eliane T. A. "A mulher e a arte", na visão de Júlia Lopes de Almeida. *In*: Seminário Nacional Mulher e Literatura, 12., Ilhéus, 2007. **Anais** [...]. Ilhéus: UESC, 2007. Disponível su: <https://www.yumpu.com/s/c0Dpg0xVYXZhOm4F>. Acesso il: 20 lug. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKAA Empreendedores Sociais; TAKANO Cidadania (org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza. **TradTerm**, São Paulo, v. 29, p. 216-250, 2017. Disponível su: <https://ddd.uab.cat/record/293730>. Acesso il: 3 nov. 2025.

CASTRO, Olga; ERGUN, Ergun; VON FLOTOW, Louise; SPOTURNO, María Laura. Rumo aos Estudos Feministas Transnacionais da Tradução. **Mutatis Mutandis**, v. 13, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível su: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13978/pr.13978.pdf. Acesso il: 26 ott. 2025.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María Laura; FLOREZ VALDEZ, Maria Barbara; BARBOZA, Beatriz Regina Guimarães. Feminismos e tradução: apontamentos conceituais e metodológicos para os estudos feministas transnacionais da tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 42, n. 1, p. 1-59, 2022. Disponível su: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e81122>. Acesso il: 20 lug. 2025.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. **Signs**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 454-472, 1988. Disponível su: <https://www.jstor.org/stable/3174168>. Acesso il: 20 lug. 2025.

CHIARINI, Ana Maria; GUERINI, Andréia; SIMONI, Karine (org.). **Raízes feministas em tradução**: italiano. Ed. bilíngue. Brasília: Câmara dos Deputados, 2022. Disponível su: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/40812>. Acesso il: 20 lug. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**: (1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2009.

DAL PONT, Stella Rivello da Silva; GUERINI, Andréia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária? **Belas Infiéis**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 33-51, 2017. Disponível su: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v6.n2.2017.11453>. Acesso il: 20 lug. 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DIADORI, Pierangela. **Teoria e tecnica della traduzione**: strategie, testi e contesti. Firenze: Le Monnier, 2012.

FARIA, Carla Valeria de Souza. Análise dos diminutivos no filme de animação “Brichos, a floresta é nossa”. **Lingue e Linguaggi**, [S. l.], v. 57, n. spe., p. 289-313, 2023. Disponível su: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/27390/0>. Acesso il: 18 lug. 2025.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana**. Torino: Einaudi Scuola, 2001.

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. **O papel da mulher e a mulher de papel**: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008. Disponível su: <https://repositorio.ufes.br/items/dfc9c841-17ab-4a6b-85fc-0650c99d82d1>. Acesso il: 20 lug. 2025.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1990.

GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. **Tessera**, Toronto, v. 6, p. 42-53, 1989. Disponível su: <https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583>. Acesso il: 20 lug. 2025.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 433-447, 2016. Disponível su: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5896>. Acesso il: 20 lug. 2025.

GUERINI, Andréia; BUONSANTE, Giorgio. Djamila Ribeiro: lugares de fala em tradução italiana. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 2, n. 40, 2021. Disponível su: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/72384>. Acesso il: 18 lug. 2025.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories**: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível su: <https://goo.gl/w3ZbQh>. Acesso il: 25 ott. 2025

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations. *In*: HERMANS Theo (ed.). **The Manipulation of Literature**: Studies in Literary Translation. London: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 29-37, 2012. Disponível su: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/47536>. Acesso il: 20 lug. 2025.

LARKOSH, Christopher; BERNDT, André Luís Leite de Menezes. James S. Holmes, Estudos da Tradução e a ética queer da primeira pessoa. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 42, n. 1, p. 1-28, 2022. Disponível su: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e82726>. Acesso il: 20 lug. 2025.

LEFEVERE, André. **Translating Poetry**: Seven Strategies and a Blueprint. Assen: Van Gorcum, 1975.

LEITE, Viviani Cavalcante de Oliveira; NOLASCO, Edgar César. Conceição Evaristo: escriturivências do corpo. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 5, ed. esp., p. 1-10, 2019. Disponível su: <https://doi.org/10.23899/relacult.v5i5.1566>. Acesso il: 20 lug. 2025.

LIMA, Mariana Tenório. **Alcina Carolina Leite Pindahíba (1854-1939)**. Grupo de Estudos e Pesquisa História da Educação, Cultura e Literatura. Maceió: UFAL, 2019. Disponível su: <https://cedu.ufal.br/grupopesquisa/gephecl/wp-content/uploads/2019/03/Alcina-Carolina-Leite-Pindah%C3%ADba.pdf>. Acesso il: 6 mag. 2023.

LIMA DUARTE, Constância. **Nísia Floresta**: a primeira feminista do Brasil. Florianópolis: Mulheres, 2005.

MITTMANN, Solange. A tradução militante feminista e o silêncio. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 25, n. esp, p. 42-53, 2022. Disponível su: <https://doi.org/10.20396/lil.v25iesp.8671024>. Acesso il: 20 lug. 2025.

MONTELLA, Clara. **Tradurre saggistica**: traduttori, traduttologi ed esperti a confronto. Milano: Franco Angeli, 2010.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível su: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso il: 20 lug. 2025.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Volume I. Florianópolis: Mulheres, 1999.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Volume II. Apresentação de Nádia Battella Gotlib. Florianópolis: Mulheres, 2004.

MUZART, Zahidé Lupinacci. (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Volume III. Florianópolis: Mulheres, 2009.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. *In*: MOREIRA, Maria Eunice (org.). **História da literatura**: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

PILÃO, Antonio Cerqueira. Reflexões sócio-antropológicas sobre poliamor e amor romântico. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, [S. l.], v. 12, n. 35, p. 505-524, 2013. Disponível su: <https://www.cchla.ufpb.br/rbse/PilaoArt%20Copy.pdf>. Acesso il: 20 lug. 2025.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUEIROZ, Luiza Amélia de. **Georgina ou os efeitos do amor e outros escritos inéditos**. Organização de Algemira de Macêdo Mendes e Daniel Castello Branco Ciarlini. Teresina: EDUFPI, [1893]2018.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; MUZART, Zahidé Lupinacci. Militância e academia em publicações feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 573-578, 2013. Disponível su: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200008>. Acesso il: 20 lug. 2025.

RATTANAKANTADILOK, Gritiya. Towards the Practice of Feminist Translation in Thailand. **Manusya**, [S. l.], n. 23, p. 45-60, 2017.

ROSA, Alexandra Assis. Descriptive Translation Studies – DTS (revised version). *In*: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2016. p. 94-104.

RANGEL, Livia de Azevedo Silveira. “**Feminismo ideal e sadio**”: os discursos feministas nas vozes das mulheres intelectuais capixabas, Vitória/ES (1924 a 1934). 2011. 268 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social das Relações Políticas, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível su: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3464>. Acesso il: 20 lug. 2025.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Il luogo della parola**. Trad. Monica Paes. Torino: Capovolte, 2020.

RICCIARDI, Giovanni. **Scrittori brasiliani**. Testi e Traduzioni. Napoli: Tullio Pironti, 2003.

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brazil**. Florianópolis: Mulheres, 1996.

Disponibile su:

<https://www.scribd.com/document/527065318/Mulheres-Ilustres-Do-Brasil>. Accesso il: 20 lug. 2025.

SENSINI, Marcello. **La grammatica della lingua italiana**. Milano: Mondadori, 1999.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. **ALEA: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 270-287, jul./dez. 2008. Disponibile su: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200008>. Accesso il: 20 lug. 2025.

SILVA, Régia Agostinho da. Francisca Clotilde: entre a permanência e a ruptura.

Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 1-17, jan.-jun. 2016. Disponibile su:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/700>. Accesso il: 20 lug. 2025.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission**. London: Routledge, 1996.

SNELL-HORNBY, Mary. A “estrangeirização” de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? Trad. Tinka Reichmann e Marcelo

Moreira. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 185-212, 2012. Disponibile su: <https://doi.org/10.1590/S1982-88372012000100010>. Accesso il: 20 lug. 2025.

SODI, Manlio. Cristiani di Italia. In: TRECCANI. Enciclopedia on line. Storia della messa in Italia. **Istituto Treccani**, 2011. Disponibile su:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-messa-in-italia_\(Cristiani-d'Italia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-messa-in-italia_(Cristiani-d'Italia)). Accesso il: 4 ago. 2024.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Nova Aguilar, 2004.

TATTI, Silvia; LICAMELI, Chiara (org.). **Scrittrici italiane tra Otto e Novecento**: un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo. Roma: Carocci, 2023.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). **Literatura traduzida**: tradução comentada e comentários de tradução. Vol. 2. Fortaleza: Substância, 2017. p.15-35.

TRECCANI. Enciclopedia on line. Paganésimo. **Istituto Treccani**, 2025b. Disponibile su: <https://www.treccani.it/enciclopedia/paganesimo/>. Accesso il: 18 lug. 2025.

TRECCANI. Vocabolario on line. Altézza. **Istituto Treccani**, 2024a. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/altezza/>. Accesso il: 6 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Antologia. **Istituto Treccani**, 2024b. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/antologia/>. Accesso il: 6 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Campana. **Istituto Treccani**, 2024c. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/campana/>. Accesso il: 6 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Céppo. **Istituto Treccani**, 2024d. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/ceppo/>. Accesso il: 6 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Creatura. **Istituto Treccani**, 2024e. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/creatura/>. Accesso il: 12 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Crogiolare. **Istituto Treccani**, 2025a. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/crogiolare/>. Accesso il: 28 mag. 2025.

TRECCANI. Vocabolario on line. Dolzore. **Istituto Treccani**, 2024f. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/antologia/>. Accesso il: 12 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Faccenda. **Istituto Treccani**, 2024g. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/antologia/>. Accesso il: 12 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Folgorazione. **Istituto Treccani**, 2024h. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/antologia/>. Accesso il: 11 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Postulante. **Istituto Treccani**, 2024i. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/postulante/>. Accesso il: 11 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Pernambuco. **Istituto Treccani**, 2024j. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/pernambuco/>. Accesso il: 11 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Saviezza - Sinonimi e Contrari. **Istituto Treccani**, 2024k. Disponibile su: [http://www.treccani.it/vocabolario/saviezza_\(Sinonimi-e-Contrari\)](http://www.treccani.it/vocabolario/saviezza_(Sinonimi-e-Contrari)). Accesso il: 11 ago. 2024.

TRECCANI. Vocabolario on line. Crogiolare. **Istituto Treccani**, 2024l. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/crogiolare/>. Accesso il: 12 feb. 2025.

VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VON FLOTOW, Louise. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. **TTR** : traduction, terminologie, rédaction, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 69-84, 1991. Disponibile su: <https://doi.org/10.7202/037094ar>. Accesso il: 20 lug. 2025.

VON FLOTOW, Louise. **Translation and Gender**: Translating in the “Era of Feminism”. London: Routledge, 2016.

WAQUIL, Marina Leivas. Tradução feminista e o poder de tirar vozes do confinamento. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, n. 3, p. 1-22, 2021. Disponível su: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v10.n3.2021.33133>. Acesso il: 18 lug. 2025.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map**: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2002.

WOLF, Maria. The Creation of a “Room of One’s Own”: Feminist Translators as Mediators between Cultures and Genders. *In*: SANTAEMILIA, Jose (ed.). **Gender, Sex and Translation**: The Manipulation of Identities. Manchester, UK: St. Jerome, 2005. p. 15-25.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Cristine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.25.2.331-352>. Acesso il: 3 nov. 2025.

ZHU, Lin. A Critical Review of the Research on Translation Psychology: Theoretical and Methodological Approaches. **Linguistica Antverpiensia**, Antwerp, v. 19, p. 53-79, 2020. Disponível su: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v19i0.559>. Access oil: 3 nov. 2025.