

## **A Selva di Ferreira de Castro: tra traduzione e riscrittura**

Guia Boni

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Era il 1930, quando Ferreira de Castro (1898-1974), autore già affermato in Portogallo, pubblica il romanzo che gli darà fama internazionale, *A Selva*, tradotto in numerose lingue<sup>1</sup>, tra cui italiano e francese.

In *A Selva*, Ferreira de Castro racconta la sua esperienza di *seringueiro* nella foresta amazzonica dove soggiorna quattro anni dal 1910 al 1914 (Castro, 2006: 14). A soli dodici anni, orfano di padre, è costretto a lasciare il Portogallo per trasferirsi in Brasile in cerca di quella fortuna che il paese natale non gli offriva. Arriva, come il protagonista del suo romanzo Alberto, in un *seringal* lungo il rio Madeira, dove veniva estratta la gomma. In Brasile sono gli anni in cui il ciclo del caucciù – che aveva diffuso un'improvvisa quanto inebriante ricchezza negli stati del Pará e dell'Amazonas, basti ricordare il film di Werner Herzog *Fitzcarraldo* sulla epica costruzione del teatro dell'opera a Manaus – cade in disgrazia per la concorrenza sleale degli inglesi che avevano trapiantato i semi della *hevea brasiliensis* in Malaysia, Ceylon e in Africa tropicale, sgominando il mercato brasiliano.

Gli addetti all'ingrato lavoro dell'estrazione del caucciù si trasferivano per anni nella foresta. Ogni *seringueiro* aveva il compito di occuparsi di un numero di alberi, prima incidendone la corteccia e poi passando a ritirare il lattice che veniva lavorato in un secondo tempo. Il lavoro era duro, le condizioni precarie, la paga miserabile era spesa nell'unico spaccio, solitamente di proprietà del padrone del *seringal*, e il lavoratore si indebitava ancor prima di cominciare a guadagnare, diventando una specie di schiavo salariato. Un inferno, una selva dantesca, ma, per ironia della sorte, il *seringal* dove aveva lavorato Ferreira de Castro e sarà poi ambientata *A Selva* si chiamava "Paraíso".

Questo romanzo di denuncia anticipa il neorealismo portoghese di una decina d'anni – ma anche la fase impegnata del brasiliano Jorge Amado, *O País do Carnaval* è del 1931, *Cacau* e *Suor*, rispettivamente, del 1933 e del 1934 – e viene subito tradotto perché presenta un paese ancora relativamente poco conosciuto, meta di molti emigrati non solo europei, soprattutto al principio del secolo, quando dopo la fine della schiavitù (1888) il

---

<sup>1</sup> Riporto l'elenco delle traduzioni finora realizzate di *A Selva*: bulgaro: *Gaukuch Zeleniath Demonh*, trad. di Lobenh Jristobh, Sofia; ceco, *Stin Kaucuku*, trad. di Milada Fliederoová, Praga; fiammingo, *Het Oerwoud*, trad. di L. Roeland, Gand; francese, *Forêt Vierge*, trad. de Blaise Cendrars, Grasset, Paris, id., Bruxelles, L'Amitié par le livre; inglese, *Jungle*, trad. di Charles Duff, Toronto, Lovat Dickson, id., New York, Viking Press, id., London; italiano, *La selva delle Amazzoni*, trad. di G. Medici e G. Beccari, Milano, Rizzoli; norvegese, *Gummitapperne Ved Rio Madeira*, trad. di Leif Sletsjoe, Oslo; olandese, *De Paradys Plantage*, trad. di A. Gerson, Amsterdam; rumeno, *Padurea Virginia*, trad. Al-Popesco Telega, Bucaresti; slovacco, *V Zajati Kaucuku*, trad. di Stefan Jamsy, Bratislava; svedese, *Urskog*, trad. Aslög Davidson, Stoccolma; tedesco, *Die Kautschukzapfer*, trad. di Richard A. Bermann, Hamburg, Gebruder Enoch, id., trad. R. Caltopen, Zürich. Nel 2002 è anche stato tratto un film.

paese sudamericano aveva urgente bisogno di manodopera. Il protagonista di *A Selva* è un portoghese, non emigrato, però, per necessità economica, come Ferreira de Castro, ma per motivi politici. Lui è un monarchico che, dopo il tentativo di restaurazione a Monsanto, è costretto ad abbandonare il proprio paese e a riparare da uno zio privo di scrupoli a Belém, capitale dello stato del Pará. L'origine borghese di Alberto, il disagio misto a disgusto che gli provocano i poveracci con cui, gioco forza, si trova a condividere la vita miserabile del *seringal*, gli studi universitari improvvisamente interrotti, la vigliaccheria, ne fanno un personaggio tutto sommato scomodo, certo non simpatico, ma la cui testimonianza, proprio per questi motivi, si trasforma in una denuncia ancora più virulenta.

Il romanzo esce in Italia nel 1934 a opera di due traduttori che si erano già cimentati con la prosa di Eça de Queirós una decina di anni prima, e nel 1938 in Francia tradotto da Blaise Cendrars (1887-1961), scrittore svizzero, naturalizzato francese, già molto noto in patria e all'estero. Grande viaggiatore, Cendrars era arrivato in Brasile per la prima volta nel 1924, due anni dopo la ventata di novità portata dalla Settimana di Arte Moderna di San Paolo e qui fece subito la conoscenza di Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado. Sarà quest'ultimo a segnalare all'amico francese il romanzo di Ferreira de Castro:

C'est mon ami Paul Prado, l'éminent pauliste, l'auteur du " Ritrato do Brazil ", cette synthèse, unique en son genre, d'histoire et de psychologie, qui le premier m'a signalé " A Selva ", un documentaire extraordinairement vrai sur l'Amazonie, dû, non pas au cinéma, mais à la plume du grand romancier portugais Ferreira de Castro. (Cendrars, 1938: V)

Cendrars, dal canto suo, sarà in quegli anni tra i massimi divulgatori del Brasile in Francia, dedicando al paese sudamericano anche alcune opere originali, tra cui il romanzo *Febrônio, Indien du Brésil*.

L'indicazione di Paulo Prado non avrebbe, però, avuto seguito se Cendrars non avesse trovato nel romanzo elementi a lui congeniali. Nella sua prefazione alla versione francese, è sorprendente la capacità con cui riesce a cogliere e ad anticipare il malessere che Ferreira de Castro metterà per scritto solo anni dopo, in occasione della edizione commemorativa del suo romanzo (1955). È la comunanza di sentire che a uno scrittore ne fa scegliere un altro da tradurre. Ecco le due testimonianze, prima quella del francese che fa riferimento alla *hantise*, cioè al fantasma che ossessionava lo scrittore portoghese:

Ferreira de Castro [...] qui est allé en forêt, non pour écrire un livre ou par curiosité, mais comme le plus humble des émigrants portugais pour y gagner son pain et, qui, des années plus tard, s'est vu contraint d'écrire son fameux roman sur l'Amazonie pour se libérer d'une hantise. (Cendrars, 1938: V)

E quella del portoghese, il quale confessa di non essere riuscito per anni a parlare della sua esperienza amazzonica, neppure traslandola in un personaggio di finzione. E quando finalmente mette un punto finale al romanzo, si sente al contempo liberato e svuotato come dopo una seduta psicanalitica:

Finalmente naquela noite de 29 de Novembro de 1929, sete meses depois de o haver principiado, tracei a última palavra do romance [...] Tão fatigado me sentia por essa nova fusão com a vida dos seringais, tão doloroso me fora beber, na transposição literária, do meu próprio sangue, que na mesma noite em que concluí o livro, disse a Diana de Liz que não voltaria, durante muito tempo, a escrever romances. (Castro, 2006: 17-18)

Le parole di Cendrars e di Ferreira de Castro servono in parte ad anticipare le conclusioni che trarremo del paragone tra il testo originale e le due traduzioni. Un paragone non perfettamente equilibrato – nonostante i testi siano tutti degli anni Trenta – poiché già sappiamo in partenza che quando uno scrittore decide di tradurre un altro autore, cioè di fare un passo indietro sulla scena letteraria, lasciando il ruolo di protagonista a un altro, subentrano ragioni che un semplice traduttore ignora. Lo scrittore-traduttore, avremo poi modo di ribadirlo, non è mai innocente.

Il presente studio si limita a mettere a confronto l'*incipit* dell'originale e quello delle due traduzioni. Pur di poche righe quello scelto è un paragrafo paradigmatico per lo stile di Ferreira de Castro, semplice ma puntuale. Dopo l'analisi comparativa dei tre testi, daremo uno sguardo alle premesse che accompagnano le due versioni, entrambe a opera dei rispettivi traduttori, per fare poi anche un rapido cenno ai titoli che abbiamo, però, lasciato in secondo piano perché potrebbero essere il risultato di una scelta editoriale e non dei diretti interessati.

Ultimamente, il traduttore ha assunto una diversa consapevolezza del proprio ruolo che certo non aveva negli anni Trenta. Per questo lo studio che presentiamo non ha intenzioni polemiche – è facile e anche sterile ergersi a censori dei lavori altrui a settant'anni di distanza –, è semmai un invito a riflettere sul diverso approccio che uno scrittore e un traduttore adottano nei confronti di un testo da tradurre, aspetto, questo, che pare invariato negli anni e che, probabilmente, tale rimarrà anche in futuro.

Qui di seguito riportiamo i tre *incipit*: l'originale seguito dalle traduzioni in ordine di pubblicazione.

Fato branco engomado, luzidio, do melhor H. J. que teciam as fábricas inglesas, o senhor Balbino, com um chapéu de palha a envolver-lhe em sombra a metade do corpo alto e seco, entrou na “Flor da Amazônia” mais rabioso do que nunca. (Castro, 2006: 23)

Il signor Balbino, in abito bianco ben stirato e lucido, del migliore H. J. tessuto nelle fabbriche inglesi, e con un grande cappello di paglia che ombreggiava metà del suo corpo, alto e magro, entrò nel *Fiore dell'Amazzonia*, più rabbioso del solito. (Medici e Giudici, 1934: 11)

Vêtu d'un blanc impeccable amidonné et bien repassé, taillé dans le meilleur tissu anglais, le chef coiffé d'un grand chapeau de paille qui l'ombrageait jusqu'à la ceinture, svelte e sec, monsieur Balbino fit son entrée à *la Fleur des Amazones*, l'air plus furibond que jamais. (Cendrars, 1938: 1)

Nell'originale, il Signor Balbino, con cui si apre il romanzo, viene descritto subito con l'abito che indossa "bianco, stirato, impeccabile" di pregio "miglior H. J. tessuto nelle fabbriche inglesi". Pochi dettagli che fanno subito immaginare al lettore un paese caldo dove si può andare vestiti di bianco e quelle iniziali H. J. dovevano essere un immediato richiamo per un portoghese degli anni Trenta; il cappello di paglia a larghe tese fa immaginare, come l'abito bianco, un paese esotico, ma nascondendo il volto di Balbino conferisce a quest'ultimo un aspetto tenebroso, confermato dal malumore, con cui il protagonista fa il suo ingresso nel Flor da Amazônia.

In poche righe, Ferreira de Castro ci fornisce alcuni fotogrammi cruciali. Il bianco dell'abito che contrasta con la penombra del locale, il cappello che mette in ombra le sembianze del personaggio, accentuando l'aspetto burbero di Balbino, il quale entra incolerito nel Flor da Amazônia.

Lo stratagemma adottato dall'Autore è, dunque, cinematografico. Il personaggio è descritto con poche pennellate che lasciano presagire il tipo: elegante, ricco, potente e iracundo. Le immagini sono volutamente scomposte, in nome di una economia che con un minimo di parole fa ottenere il massimo della descrizione, dando un forte potere comunicativo alla prosa.

La frase principale: "o senhor Balbino [...] entrou no 'Flor da Amazônia' mais rabioso do que nunca" è preceduta e intercalata dalla descrizione dell'abito, del cappello e del corpo del personaggio: rappresentazione stringata ed esauriente perché sincopata dai numerosi incisi.

Cominciamo dalla traduzione italiana.

I traduttori decidono di sovvertire la sintassi della frase. Se nell'originale, i riflettori erano puntati sull'aspetto del personaggio, soprattutto l'abito bianco impeccabile, bilanciato dal cappello di paglia a larghe tese, e sul tratto caratteriale dell'ira; in italiano il nome – il signor Balbino, informazione, peraltro, del tutto secondaria perché priva di una connotazione che ne identifichi immediatamente la nazionalità – viene portato in principio, poi viene l'abito, seguito dal cappello e dall'umore. La logica della traduzione italiana, in cui l'inciso si colloca tra il soggetto e l'azione, vanifica del tutto, banalizza lo stile di Ferreira de Castro, il quale, invece, giocando sulla frammentazione e l'intersezione di vari elementi (abito, nome, cappello, corpo, carattere) catalputava il lettore in *medias res*, facendo entrare anche lui nel Flor do Amazônia.

Passiamo ora ad analizzare i vocaboli.

*engomado* = ben stirato. Quell'*engomado* assume particolare valore quando, nel paragrafo successivo, qui non presente, verremo a sapere che il signor Balbino aveva percorso il *sertão* alla ricerca di alcuni fuggiaschi e quindi l'abito bianco e stirato quasi strideva in un ambiente che immaginiamo polveroso e frenetico. Bianco e stirato possono anche fare riferimento a un passato recente, mentre l'avverbio "ben" dà l'idea di una stiratura visibilissima, impossibile in quel contesto.

*luzidio* = lucido. In italiano un abito lucido è un vestito usato, liso, mentre qui è proprio l'opposto e infatti, ribadisce l'Autore, che il tessuto era pregiato, di manifattura inglese e quel *luzidio* che letteralmente significa "nitido, brillante" lo potremmo rendere con "impeccabile", facendogli fare il paio con "stirato" di prima, in antitesi all'ambiente amazzonico.

*seco* = secco. In italiano “secco” ha il senso figurato di “molto magro”, mentre qui l’A. non vuole dare al signor Balbino un aspetto macilento, smagrito – peraltro in contrasto col suo mestiere (andare a scovare/catturare persone per costringerle a lavorare nei *seringal*) –, ma descriverlo come una persona asciutta, nervosa, ma possente.

La traduzione italiana appare, quindi, sovvertitrice per quanto riguarda la sintassi, ma il risultato è banalizzante e riguardo ad alcuni vocaboli imprecisa, se non addirittura fuorviante. Una traduzione che impoverisce il testo originale e che interviene, in nome di non si capisce bene quale logica, annullando l’effetto cinematografico dell’originale.

Passiamo ora alla traduzione francese.

Innanzitutto, nel testo francese, i capitoli hanno un titolo – “A Belém” il primo, per esempio –, anzi intertitoli tematici<sup>2</sup> che non compaiono nell’originale, nel quale vengono utilizzati quelli rematici, cioè la semplice numerazione (Genette, 1989: 81-88). Gli intertitoli hanno una funzione diversa perché non si rivolgono, come il titolo, all’insieme del pubblico, ma ai lettori o a quelli che per lo meno sfogliano il libro o ne leggono l’indice. Gli intertitoli, aggiunti da Blaise Cendrars, servono praticamente a riassumere il testo. Limitandosi all’indice, un lettore può farsi un’idea della storia. Da parte del traduttore si tratta, quindi, di un intervento pesante. Vedremo che non sarà questa l’unica libertà che si concede l’autore francese. Nella fattispecie, il titolo del primo capitolo chiarisce subito al lettore dove si ambienta il romanzo. La città viene citata anche da Ferreira de Castro, ma più in là, quando Alberto, il protagonista, ripensa al suo arrivo dal Portogallo, al primo impatto con la città brasiliana (Castro, 2006: 28). Anche dopo, la traduzione francese anticipa nuovamente la città: quando lo zio immagina di potersi disfare del nipote, mandandolo a lavorare nel *seringal*, sulle sponde del rio Madeira, pensa tra sé e sé: “Est-ce que c’était sa faute si le caoutchouc se dévalorisait et si les négociants de Belém congédiaient leurs employés...” (Cendrars, 1938: 3), mentre Ferreira de Castro scriveva “Que culpa tinha ele de que a borracha se desvalorizasse e os patrões que lhe arranjará despedissem empregados?” (Castro, 2006: 25). Il senso è capovolto: nel testo portoghese lo zio fa riferimento alle disavventure lavorative del nipote “Che colpa aveva lui se la gomma si svalutava e i padroni che gli [ad Alberto] aveva procurato, licenziavano gli impiegati?”, nel testo francese la domanda è generica e non più rivolta al protagonista: “e i negozianti di Belém licenziavano i loro dipendenti?” (sottolineato nostro).

Torniamo all’*incipit* del romanzo, anche qui il soggetto, cioè il signor Balbino, è spostato rispetto al portoghese. Anticipato nella versione italiana, posticipato in quella francese, a seguire la descrizione dell’abito e del cappello, Balbino viene collocato subito prima del verbo principale “*entrou/fit son entrée*”, finendo con l’ottenere lo stesso risultato banalizzante della traduzione italiana.

Ferreira de Castro aveva messo il “signor Balbino” tra una descrizione e l’altra, facendo cioè indugiare l’azione, sospendendola fino al termine della frase. Le due traduzioni decidono di spostare il soggetto: in principio, aprendo poi la parentesi della descrizione, e in fondo, facendola precedere. Entrambe restituiscono in un unico blocco il

<sup>2</sup> 2. “La lente remontée”; 3. “Manaos”; 4. “Le rio Madeira”; 5. “La vie au «Paradis»”; 6. “Todos-os-Santos”; 7. “Le Bal des « caboclos »”; 8. “La crue”; 9. “Un coup de chance”; 10. “Le départ du maître”; 11. “Dona Yaya”; 12. “La decrue”; 13. “Les indiens”; 14. “L’évasion”; 15. “Le feu au « Paradis »”

ritratto. In questo modo va perduto quel procedere sincopato dell'originale che creava attesa nel lettore.

Inoltre, la traduzione francese tende a esplicitare con l'uso dei participi passati: “Vêtu d'un blanc impeccable”, laddove abbiamo “Fato branco...”; “le chef coiffé d'un grand chapeau” invece di “com um chapéu” cui viene aggiunto, come nella traduzione italiana, l'aggettivo “grande”, assente nell'originale perché superfluo, visto che il lettore capirà le dimensioni del cappello dall'ombra che le tese fanno al busto di Balbino.

Accanto ai participi passati che esplicitano il testo, il “fato branco, engomado, luzidio” diventa “blanc impeccable amidonné et bien repassé”, *engomado* passa in fondo e *luzidio* diventa “impeccable amidonné”, ma il colletto di una camicia può essere inamidato, per un abito è assai più difficile.

E infine i due aggettivi riferiti al corpo “alto e seco” diventano “svelte et sec”, ma *svelte* indica non tanto l'altezza, quanto l'agilità.

Da questo breve assaggio, possiamo concludere che le due traduzioni sono inutilmente libere. Se la traduzione è *ars combinatoria*, cioè ordine delle parole e sinonimia, in tutte e due le traduzioni troviamo un incomprensibile capovolgimento della sintassi e una sinonimia parziale. Tanto più imperdonabile nella prosa di Blaise Cendrars perché, come già riportato in citazione, lui parlava di “documentaire” e “cinéma” (Cendrars, 1938: V), dimostrando di aver colto appieno il carattere vivace dell'opera. Messe a paragone con il testo originale, entrambe risultano riduttive in quanto sviliscono la dinamicità dell'azione.

Sottoponiamo il nostro originale a una ultima operazione che ci consentirà di afferrare la complessità del testo. Suddiviamo la prima frase in unità di traduzione, o unità di pensiero, cioè come scrivono Vinay e Darbelnet:

des unités lexicologiques dans lesquelles les éléments du lexique concourent à l'expression d'un seul élément de pensée. On pourrait encore dire que l'unité de traduction est le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément. (Vinay e Darbelnet, 1977: 37)

Ritagliando la prima frase di *A Selva*, ci rendiamo conto che si tratta di unità semplici, cioè ognuna corrispondente a una unica parola. Il *découpage* permette al traduttore di verificare la complessità del testo e a noi di dimostrare, se ancora ce ne fosse bisogno, che le traduzioni potevano essere realizzate parola per parola perché il testo non presenta nessun tipo di difficoltà.

Fato | branco | engomado, | luzidio, | do | melhor | H. J. | que | teciam | as | fábricas | inglesas, | o | senhor | Balbino, | com | um | chapéu | de | palha | a | envolver-lhe | em | sombra | a metade | do | corpo | alto | e | seco, | entrou | na | “Flor | da | Amazônia” | mais | rabioso | do | que | nunca.

Applicando questa tecnica all'italiano, otteniamo una rigorosa traduzione interlineare, a riprova che tutti i sovertimenti effettuati dai traduttori risultano superflui, se non dannosi:

Abito | bianco | stirato, | impeccabile, | del | miglior | H. J. | che | tessevano | le | fabbriche | inglesi, | il | signor | Balbino, | con | un | cappello | di | paglia | che | gli | metteva | in | ombra | la | metà | del | corpo | alto | e | asciutto, | entrò | nel | “Flor | da | Amazónia” | più | rabbioso | che | mai.

Eppure, paragonando le due traduzioni, dobbiamo ammettere che per quanto Blaise Cendrars sia, secondo la definizione di Lefevre, un “traduttore ardito” (Lefevre, 1998: 51), che si concede cioè libertà opinabili, la sua resa in francese è fluente e di godibile lettura, mentre altrettanto non si può dire della traduzione italiana che è al contempo sovvertitrice e conservatrice, cioè libera, ma non creativa perché questa traduzione si muove – come vedremo – negli angusti confini dell’operazione ideologica.

Ideologia e poetica in traduzione sono concetti introdotti da André Lefevre:

L’immagine dell’opera letteraria che la traduzione proietta è determinata da due fattori. In ordine d’importanza essi sono l’ideologia del traduttore – accettata spontaneamente o imposta da una qualche forma di patronato – e la poetica imperante nella letteratura d’arrivo al momento in cui la traduzione viene eseguita. (Lefevre, 1998: 41)

Possiamo discernere l’ideologia dei traduttori e la poetica della ricezione, leggendo le prefazioni alle due traduzioni. Cominciamo da quella italiana. I curatori definiscono Ferreira de Castro “devoto amico dell’Italia, studioso della nostra letteratura, suo ammiratore e divulgatore” (Medici e Giudici, 1934: 7), notizie che suonano strane a chi conosca un minimo l’autore portoghese, il quale viaggerà nel Mediterraneo, toccando anche Napoli, solo nel 1935, cioè un anno dopo la traduzione italiana. Ma non se si pensa che il libro è stato tradotto nel XII anno dell’era fascista e, cioè, in quel regime di patronato cui accennava Lefevre. Anche la seguente affermazione, che si inserisce in un frettoloso quadro biobibliografico risulta fuorviante: “Nietzsche, Max Stirner e Schopenhauer influirono nella formazione della sua mentalità” (Medici e Giudici, 1934: 7). L’iter da autodidatta di Ferreira de Castro è senz’altro di impronta più sociologica, intesa anche come denuncia delle ingiustizie, che filosofica. E il suo credo politico era, senza ombra di dubbio, di tendenza socialista.

In questo caso, tornando a Lefevre, poetica e ideologia si confondono in nome del patronato. I traduttori italiani nella prefazione non fanno altro che preparare il terreno a una buona accoglienza da parte di un pubblico italiano e a evitare la censura. Il fatto che anche in Portogallo vigesse in quegli anni un regime fascista può aver agevolato la decisione di tradurre un autore che stava riscuotendo un notevole successo. Il protagonista del romanzo, peraltro, è un monarchico impenitente, non certo un rivoluzionario e le sue disavventure non lo inducono a rivedere le sue idee. Ma è proprio questo scomodo personaggio a dare al romanzo il suo sapore ideologico e sovversivo. Aspetto che non viene colto né in patria, né in Italia, ma è invece ben compreso dall’avventuroso e rivoluzionario Blaise Cendrars.

Dopo aver raccontato che è stato Paulo Prado a fargli conoscere *A Selva*, Cendrars spiega, con cognizione di causa, grazie ai suoi soggiorni brasiliani, perché la sua scelta sia caduta sul romanzo del portoghese:

avec Ferreira de Castro je rencontrais enfin un écrivain qui savait évoquer comme personne les beautés et les horreurs de l'Amazonie, décrire la nature du tropique, noter les bizarreries, les caprices, les extravagances qui naissent sous ce climat d'eau et de feu, mais encore, qui parlait aussi des hommes qui habitent cette terre, qui vivent, qui luttent, qui souffrent dans les clairières de la forêt vierge, les sauvages, les primitifs, les autochtones, les natifs, les « caboclos », les paysans libres, les ouvriers agricoles, les colons, les planteurs, les négociants, mais aussi les transplantés et les émigrants. (Cendrars, 1938: VI)

E qualche riga più in là confronta con sincerità le diverse esperienze: “Moi, qui n'ai fait que passer en touriste dans ces parages hallucinants, je puis certifier que la forêt vierge, que le fleuve monstrueux sont là, peints de main de maître dans les pages les plus prestigieuses de Ferreira de Castro” (Cendrars, 1938: VI), poetica che, come nel caso della traduzione italiana si mescola alla ideologia. Cendrars cita la sua esperienza in Brasile, fa leva sulla sua fama letteraria per invogliare a una lettura avventurosa e militante.

La prefazione di Cendrars si conclude con una riflessione sulla traduzione, sulla sua traduzione. Una specie di ammissione di colpa, quando scrive:

Ferreira de Castro est un brillant, un ardent styliste, le danger eut été de vouloir l'imiter en français – c'est dire, donc, – traducteur, traducteur – que si j'ai souvent l'air d'avoir trahi l'auteur, je n'ai jamais trahi l'âme de ses personnages, et d'autant moins qu'ils étaient plus humbles, et c'est surtout cela qui comptait dans ce roman, au cadre exotique, mais humain, trop humain. (Cendrars, 1938: VII-VIII)

Parole che si commentano da sole e che offrono il punto di vista della poetica non più del traduttore, ma dello scrittore. Avevamo anticipato che quando uno scrittore traduce un altro scrittore non è mai innocente. Ammettere la propria disinvoltura non significa sminuire l'arguzia delle parole: l'ho tradito – sembra scrivere Blaise Cendrars – per non correre il rischio di imitarlo. Il suo non va, però, considerato un atto di superbia, in quelle parole si cela anche una consapevolezza linguistica e culturale che forse solo uno scrittore possiede. Il traduttore può addomesticare un testo straniero, anche se l'esempio da noi scelto non si presta neanche a questo rischio. L'autore-traduttore, invece, si trova a compiere due tipi di addomesticamento, il primo rientra nella lingua d'arrivo, il secondo nel suo stile. Lo scrittore ha, nei confronti del suo pubblico, una sensibilità maggiore e si sente investito di una responsabilità, mentre il traduttore lavora sottotraccia e volge lo sguardo ai testi, di partenza e di arrivo, piuttosto che a un lettore in carne e ossa. In questo senso possiamo comprendere le modifiche introdotte da Blaise Cendrars nella sua traduzione: egli sa che il testo è diretto al suo consueto pubblico francese, il quale, forse, vuole trovare tra quelle pagine non solo il racconto delle disavventure di Alberto, ma anche l'impronta visibile del francese. L'opera tradotta da uno scrittore noto, fa inevitabilmente salire alla ribalta anche l'autore-traduttore, mentre il traduttore resta sempre tra le quinte e la sua abituale discrezione o invisibilità (Venuti, 1995) si contrappone al presenzialismo e alla fama dell'autore-traduttore, il quale è naturalmente portato a lasciare il proprio segno. E infatti sulla copertina francese c'è in carattere grande il titolo: “Forêt / vierge” e sotto in corpo minore “(A selva) roman tra/duit du portugais / par Blaise Cendrars” e sotto ancora, leggermente più piccolo il nome dell'Autore: “Ferreira de Castro”. Il traduttore diventa più



importante del traduttore. Le copertine, spesso, sono indizi indispensabili alla teoria della ricezione, come recita il titolo di un articolo di P. Jaffray: *Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs* (Jaffray, 1981). Scrive Giuseppe E. Sansone a proposito della figura del poeta-traduttore:

il poeta-traduttore pur non negando in alcun modo l'intero se stesso che di poesia si alimenta, si trasporta in tale occorrenza in una diversa laboriosa officina di pesi e di misure, di calcolate forme, per riflettere il proprio io attraverso l'immagine dell'altro. (Sansone, 1991: 35)

Nel nostro caso, l'*ego* di Blaise Cendrars si rispecchia e traspare nel testo di Ferreira de Castro, vuoi perché ha scelto lui di tradurre il romanzo, vuoi perché – per sua stessa ammissione – ha tradito lo stile originale, facendolo suo, ma per salvaguardarne il contenuto, cioè l'ideologia. La traduzione di Cendrars è ideologica, come lo era quella di Giudici e Medici. Eppure le loro letture/interpretazioni sono di segno opposto perché come scrive Margherita Ulrych: “un'opera letteraria può essere recepita e accolta solo se accolta o riscritta in conformità ai valori dominanti di quella società” (Ulrych, 1998: IX).

Passiamo rapidamente ai titoli che appartengono sempre all'ambito della ricezione. Il titolo svolge tre funzioni, non necessariamente presenti allo stesso tempo: designazione, indicazione del contenuto e seduzione del pubblico (Genette, 1989: 55-64). Il titolo originale – *A Selva* – è tematico e connotativo, di facile presa sul pubblico per la sua brevità e iconicità. Per il pubblico italiano con *La Selva delle Amazzoni* viene conservata la selva originale, con l'inevitabile richiamo dantesco, e aggiunta la connotazione geografica, seppur fuorviata dal riferimento classico al mito delle Amazzoni. Scrive Eco: “Un titolo deve confondere le idee, non irregimentarle” (Eco, 1980: 508) e la soluzione italiana riesce appieno nello scopo caotico, ma evocativo, facendo leva su “la cauzione indiretta di un altro testo [*La Divina Commedia*] e il prestigio di una filiazione culturale [la classicità]” (Genette, 1989: 90). Come se l'editore o i traduttori italiani avessero cercato di far rientrare fittiziamente un paesaggio esotico in coordinate domestiche. Per una volta il francese, invece, è rispettoso del titolo: *Forêt vierge*. In francese esiste “sylve”, ma solo come accezione poetica e qui sarebbe stato fuori luogo.

Per concludere: la traduzione o la riscrittura – come Borges scriveva nel suo racconto dedicato al Chisciotte di Menard – è un palinsesto, cioè un testo su cui si possono vedere in controluce le scritture precedenti, è una costruzione dove all'elemento linguistico si intrecciano la poetica del traduttore e l'ideologia del ricevente e che acquista valore non solo perché trasmette il messaggio, da una lingua all'altra e da una cultura all'altra, ma perché quel messaggio attua una cristallizzazione temporale, un fermo-immagine sulla lingua e la cultura riceventi. Le due traduzioni da noi prese in esame acquistano valore proprio perché, oltre a offrire la possibilità di leggere in francese e in italiano *A Selva* di Ferreira de Castro, sono una spia dell'ambiente culturale in cui sono state pubblicate, della ideologia dei traduttori che non necessariamente, come abbiamo visto, coincide con quella dell'autore.

## Bibliografia

- Castro, José Maria Ferreira de, 2006, 1930, *A Selva*, Lisboa, Guimarães.
- Castro, José Maria Ferreira de, 1934, *La Selva delle Amazzoni*, trad. di G. Medici ed E. Beccari, Milano, Rizzoli.
- Castro, José Maria Ferreira de, 1938, *Forêt Vierge*, roman traduit du portugais par Blaise Cendrars, Paris, Bernard Grasset.
- Eco, Umberto, 1980, *Postille al nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Genette, Gérard, *Soglie*, 1989, Torino, Einaudi.
- Jaffray, P., *Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs*, 1981, "Livres-Hebdo".
- Lefevre, André, 1998, "La traduzione e le sue categorie. Nasi, gambe, manici, 'cordoni della vita': Le molte *Lisistrata* di Aristofane", *Traduzione e riscrittura*. La manipolazione della fama letteraria, a cura di Margherita Ulrych, trad. di Silvana Campanini, Torino, Utet.
- Queirós, José Maria Eça de, [1921], *La città e le montagne*, trad. di Giulio Medici, Firenze, Luigi Battistelli.
- Queirós, José Maria Eça de, 1922, *Il Mandarino*, trad. di Giulio Medici e G. Beccari, Lanciano, Barabba.
- Sansone, Giuseppe E., 1991, *I luoghi del tradurre*. Capitoli sulla versione poetica, Milano, Guerini e Associati.
- Ulrych, Margherita, 1998, "Introduzione" a André Lefevre, *Traduzione e riscrittura*. La manipolazione della fama letteraria, a cura di Margherita Ulrych, trad. di Silvana Campanini, Torino, Utet.
- Venuti, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge.
- Vinay, J. P. e Darbelnet, J., 1977, 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* Méthode de traduction, Paris, Didier.